BERGMAN NO CERCO

SEIXAS • FERRIER • ESCUDEIRO • ANTÓNIO-PEDRO • ROHMER • VAZ PEREIRA • ILÍDIO • BENARD DA COSTA
VEIGA GOMES • LIZ • CARDOSO PIRES • FONSECA COSTA • ERNESTO DE SOUSA • VILLAVERDE • SALES GOMES

CADERNOS DE CINEMA

Poderoso factor convergente de experiências, o cinema alastra. Dilucida, aproxima, anula. Refaz-se. Reclama que se definam posições; a indiferença atinge-se a si própria. O «F. Observateur» comenta: «o cinema entrou na sua fase terrorista; durante anos contestaram-lhe a qualidade de arte e recusaram o estatuto de linguagem considerando-o apenas um divertimento. Entretanto o caso mudou de figura: mais do que um meio de expressão, o cinema é uma religião». Palavras da vertigem, difíceis de entender no deserto português.

Assim, pelo isolamento de que não são culpados, podem estes «Cadernos de Cinema» enfrentar os perigos de um ecletismo indispensável. Em relação aos colaboradores e aos temas também.

I. R.

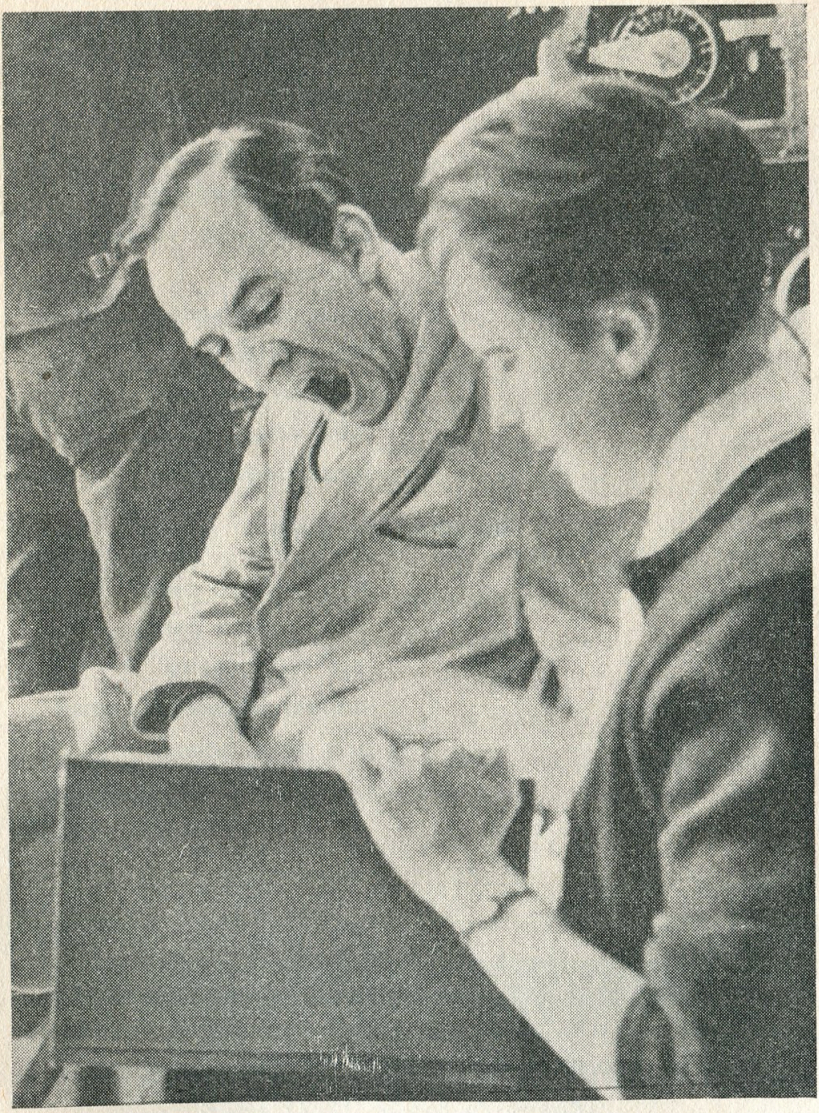
Composto e impresso
na SOC. GRÁFICA BATALHA, LDA.
Maio de 1963

alberto seixas santos
antónio escudeiro
antónio-pedro vasconcelos
eric rohmer
ernesto de sousa
ilídio ribeiro
joão bénard da costa
joão veiga gomes
jorge pegado liz

bergman no cerco

josé cardoso pires
josé fonseca costa
josé vaz pereira
manuel villaverde cabral
p. e. sales gomes

CADERNOS DE HOJE
Travessa do Fala-Só, 15 - 2.º esq. B
LISBOA-2



O QUE É FAZER FILMES

por Ingmar Bergman

«Fazer filmes», é para mim uma necessidade natural, uma necessidade comparável à fome e à sede. Para alguns, exprimir-se é escrever livros, escalar montanhas, espancar os filhos ou dançar o samba. Eu exprimo-me fazendo filmes.

Em «Le Sang d'un Poète», o grande Cocteau mostra-nos o seu alter-ego titubeante, no corredor dum hotel de pesadelo e faz-nos entrever, por trás de cada porta, um dos componentes que o formam, que constituem o seu «eu».

Sem pretender comparar a minha personalidade à de Cocteau, pensei conduzir-vos num passeio pelos meus estúdios interiores, onde, invisìvelmente, são elaborados os meus filmes. Temo que esta visita vos decepcione: as instalações estão sempre em desordem porque o proprietário, demasiado ocupado com os seus trabalhos, não tem tempo para fazer arrumações. Para mais a iluminação é bastante má em alguns sítios e, sobre a porta de certos compartimentos, está escrito a letras gordas: «Privado». Finalmente, o próprio guia pergunta-se, por vezes, o que é que vale a pena mostrar.

Seja como for, entreabriremos algumas portas. Não tenho a certeza de que encontrareis precisamente as respostas para as vossas perguntas, mas, apesar de tudo, talvez possais reunir algumas peças do complicado puzzle que representa a elaboração de um filme.

SOU DE FACTO UM ILUSIONISTA

Se observarmos o mais fundamental elemento da arte cinematográfica, a película perfurada, constatamos que ela se compõe de pequenas imagens rectangulares — 52 em cada metro — cada uma separada das suas vizinhas, por um grosso traço negro. Olhando-os de mais perto, descobrimos que esses rectângulos que, à primeira vista, pareciam conter o mesmo motivo, diferem uns dos outros por uma modificação deste quase imperceptível. E quando o mecanismo de alimentação do aparelho projector provoca, sobre o écran, a sucessão das imagens, de modo a deixar ver cada uma delas apenas 1/24 de segundo, temos a ilusão de movimento.

Entre cada um desses pequenos rectângulos, o obturador passa diante da lente e mergulha-nos em completa obscuridade, para nos reconduzir em plena luz com o rectângulo seguinte. Eu achava este fenómeno excitante e cheio de mistério quando tinha dez anos e possuía a minha primeira lanterna mágica — com a sua chaminé, a lâmpada de petróleo e os seus perpétuos filmes indefinidamente repetidos. Ainda hoje sinto um desses estremecimentos da minha infância quando penso que na realidade faço ilusionismo, dado que o cinema só existe graças à imperfeição do olho humano; à sua inaptidão para perceber separadamente imagens que se sucedem ràpidamente e que, no essencial, são semelhantes.

Calculei que, se vejo um filme que dura uma hora, fico mergulhado durante vinte minutos na escuridão absoluta. Fazendo um filme, torno-me pois culpado duma fraude: sirvo-me dum aparelho construído em função duma imperfeição física do homem, de um aparelho graças ao qual transporto o meu público, como sobre um balancé, de um sentimento determinado ao extremo sentimento oposto: faço-o rir, gritar de terror, sorrir, acreditar em lendas, indignar-se, formalizar-se, entusiasmar-se, aviltar-se ou bocejar de aborrecimento. Sou, portanto, ou um mentiroso, ou, caso o público tenha consciência da fraude — um ilusionista. Mistifico e disponho para isso do mais precioso, do mais espantoso dos aparelhos mágicos que alguma vez

esteve, no curso de toda a história do mundo, entre as mãos de um saltimbanco.

Devia haver a partir deste facto, para todos os que criam ou exploram os filmes, um conflito moral insolúvel.

Quanto aos nossos «sócios» comerciais, não é este o momento de criticar os erros que cometeram através dos anos, mas valia a pena que um homem de ciência descobrisse um dia uma unidade de peso ou de medida que pudesse calcular a quantidade de dons naturais, de iniciativa, de génio e de força criadora que a indústria do filme imolou nas suas formidáveis trituradoras. É evidente que aquele que entra no jogo deve aceitar-lhe prèviamente as regras, e não há nenhuma razão para que o trabalho no ramo cinematográfico seja mais respeitado que noutro lado qualquer. A diferença provém sobretudo de que, na nossa especialidade, a prepotência se manifesta mais abertamente. Mas isso é talvez uma vantagem.

PODE-SE CAIR E MORRER...

A perda do equilíbrio é de mais pesadas consequências para o realizador consciencioso que para um equilibrista ou um acrobata que executam os seus exercícios sob a cúpula do circo, sem rede. Para o realizador como para o equilibrista, o risco é da mesma ordem: «risco de cair e morrer». Vão pensar, sem dúvida, que exagero: fazer um filme não é de maneira nenhuma tão perigoso! Apesar disso, mantenho a minha afirmação: o risco é igual. Mesmo sendo, como eu dizia, um pouco prestidigitador, ninguém pode mistificar os produtores, os directores dos bancos, os proprietários dos cinemas ou os críticos, quando o público se abstém de ir ver um filme e depor o óbulo do qual os produtores, directores dos bancos, proprietários dos cinemas, críticos e prestidigitadores devem tirar a sua subsistência!

Posso citar-vos como exemplo uma experiência muito recente cuja recordação me dá ainda um calafrio e na qual me arrisquei eu próprio a perder o equilíbrio. Um produtor, singularmente audacioso, investiu dinheiro num dos meus filmes que, depois de um ano de actividade intensa, foi apresentado sob

o título de «Gyclarnas Afton». A crítica foi em geral destrutiva, o público absteve-se, o produtor pôde contar as suas perdas, e eu próprio tive que esperar dez anos antes de poder tentar nova experiência.

Se fizer mais dois ou três filmes que representem um fracasso financeiro, o produtor julgará e com razão, que é melhor não confiar nos meus talentos.

Tornar-me-ei, portanto, um indivíduo suspeito, um perdulário, e poderei reflectir, com todo o vagar, sobre a utilidade dos meus pretensos dons artísticos: o prestidigitador ver-se-á privado do seu aparelho.

Quando eu era mais jovem, não sentia estes receios. O trabalho era para mim, um jogo excitante e, fosse o resultado um triunfo ou um fracasso, orgulhava-me da minha obra como uma criança dos seus castelos de areia. O equilibrista dançava, inconscientemente, sobre a sua corda, sem se preocupar com o abismo ou a dureza da pista.

HOJE É DIFERENTE

O jogo transformou-se num combate amargo. É com plena consciência do perigo que agora faço a caminhada sobre a corda e os pontos de apoio desta chamam-se temor e incerteza. Cada obra a realizar mobiliza todos os recursos de energia. A criação tornou-se, sob o efeito de causas tanto interiores como exteriores ou económicas, um dever exigente. O fracasso, a crítica, a frieza do público, fazem hoje feridas mais sensíveis. As chagas levam tempo a fechar e as cicatrizes são mais profundas e duradouras.

Antes de empreender uma obra ou depois de tê-la começado, Jean Anouilh tem por costume entregar-se a um pequeno jogo com o fim de exorcismar o temor. Diz a si próprio: «Meu pai é alfaiate. Ele goza ìntimamente com a criação das suas mãos: umas belas calças ou um sobretudo elegante. É a alegria e a satisfação do artesão, o orgulho do homem que conhece o seu ofício».

Este é também o meu método. Reconheço o jogo, jogo-o muitas vezes e consigo enganar-me, a mim e a alguns outros,

embora esse jogo não seja, efectivamente, senão um muito mau sedativo: «os meus filmes são um bom trabalho, sou zeloso, consciencioso, extremamente atento nos pormenores. Trabalho para os meus contemporâneos e não para a eternidade: o meu orguho é o orgulho do artesão».

Contudo, sei que, se falo assim, é para me enganar a mim próprio, e a inquietação irreprimível grita-me: «Que fizeste tu que possa durar? Há nos teus filmes um só metro de película, digna de passar à posteridade? Uma só réplica, uma só situação que seja real e indiscutivelmente verdadeira?»

A isto devo responder (talvez ainda sob o efeito duma deslealdade enraízada mesmo nos mais sinceros): «Não sei. Tenho esperança que sim».

Desculpar-me-ão ter-vos descrito tão longamente e com uma tal abundância de comentários, o dilema que se impõe aos criadores de filmes.

Quis tentar explicar-vos porque é que tantos daqueles que se consagram à realização no domínio cinematográfico, cedem a uma tentação invisível e difícil de exprimir, porque é que temos medo, porque é que, por vezes, perdemos interesse pelo trabalho, porque é que nos embrutecemos e nos deixamos aniquilar por compromissos baços e envenenados.

É NECESSÁRIO LEVAR INCESSANTEMENTE EM CONTA AS REACÇÕES DO PÚBLICO

Queria, contudo, demorar-me ainda um pouco sobre um dos aspectos do problema, o mais importante e difícil de apreender, o público.

O criador de filmes recorre a um meio de expressão que interessa não apenas a ele próprio mas também a milhões de outras pessoas, e sente frequentemente o mesmo desejo que os outros artistas: «Quero ter êxito «hoje». Quero a celebridade «agora». Quero agradar, maravilhar, emocionar «imediatamente».

A meio caminho entre esse desejo e a sua realização encontra-se o público, que exige do filme apenas uma coisa: «Paguei, quero ser «divertido», arrebatado, comprometido, quero esque-

cer os meus aborrecimentos, o meu próximo, o meu trabalho; quero sair de mim próprio. Estou sentado na obscuridade e, como uma mulher no momento do parto, quero a «libertação».

O realizador, que conhece esta exigência e que vive do dinheiro do público, fica colocado numa situação difícil e que lhe traz obrigações. Fazendo o seu filme, ele deve levar incessantemente em conta as reacções do público. Quanto a mim, faço-me constantemente esta pergunta: «poderei exprimir-me mais simplesmente, mais puramente, mais brevemente? Compreenderão todos aquilo que quero dizer agora? Poderá o espírito mais simples seguir o curso destes acontecimentos? E o que é mais importante: até onde tenho o direito de admitir o compromisso e onde começam os meus deveres para comigo próprio?»

Qualquer experiência implica necessàriamente um grande risco porque afasta sempre o público. Ora, o afastamento do público, pode levar à esterilidade, ao isolamento numa torre de marfim.

Seria desejável que os produtores assim como os outros directores técnicos do cinema pusessem laboratórios à disposição dos criadores. De modo nenhum isto acontece nos nossos dias. Os produtores só têm confiança nos engenheiros e imaginam estùpidamente que a salvação da indústria do filme depende das invenções e das complicações técnicas.

Nada mais fácil do que apavorar um espectador. Pode-se literalmente enlouquecê-lo, já que a maior parte das pessoas têm, algures dentro de si, um medo pronto a eclodir. É muito mais difícil fazer rir, e «fazer rir» da boa maneira. É fácil fazer o espectador sentir-se pior do que antes de entrar no cinema mas é difícil fazê-lo sentir-se melhor; é, no entanto, isto que ele deseja cada vez que se instala na sala escura. Ora quantas vezes e por que meios lhe damos nós essa satisfação?

É assim que raciocino, sabendo ao mesmo tempo e com uma evidência absoluta que este raciocínio é perigoso, pois que traz consigo o risco de condenar todos os fracassos, de confundir o ideal com o orgulho, de considerar como absolutos os limites que o público e a crítica nos fixam embora os não reconheçamos e não nos pertençam, porque a nossa persona-

lidade está prepètuamente em transformação. Por um lado, sou tentado a adaptar-me, a tornar-me tal como quer o público, mas, por outro lado, sinto que isso seria o fim de tudo, que isso suporia em mim uma total indiferença. Por isso congratulo-me de não ter nascido com tanto espírito como sentimentos. Não está escrito em nenhuma parte que um realizador deva estar contente, feliz ou satisfeito. Quem foi que disse que não se devia fazer barulho, quebrar as fronteiras, lutar contra os moinhos de vento, enviar «robots» à Lua, ter visões, brincar com dinamite, arrancar pedaços de carne a si próprio ou aos outros? Por que razão não se deveriam assustar os produtores? O seu ofício é ter medo: são pagos pelas suas úlceras no estômago!

ISTO COMEÇA MUITAS VEZES POR UMA IMAGEM

Mas «fazer filmes» não é apenas tropeçar com problemas, dilemas, preocupações económicas, responsabilidades e receios. Há também os jogos, os sonhos, as recordações secretas.

Começa muitas vezes por uma imagem: um rosto, de súbito fortemente iluminado; uma mão que se ergue; uma praça de madrugada, com algumas velhas sentadas num banco, separadas por um saco de maçãs. Ou são ainda algumas palavras trocadas, duas pessoas que, de súbito, dizem qualquer coisa uma à outra, num tom de voz absolutamente pessoal: estão talvez de costas voltadas para mim, não posso mesmo ver os seus rostos, e sou, contudo, forçado a ouvi-los, a esperar que recomecem a falar, que repitam as mesmas palavras sem significação particular mas carregadas duma tensão de que não tenho ainda nitidamente consciência mas que age como um filtro subterrâneo.O rosto iluminado, a mão erguida como para um sortilégio, as velhas na praça, algumas palavras banais, todas estas imagens vêm prender-se na minha rede, como peixes brilhantes, ou, mais precisamente, eu próprio fico preso numa rede cuja textura — felizmente! — ignoro.

Muito antes que o motivo esteja inteiramente desenhado no meu espírito, submeto muito ràpidamente o jogo da imaginação à prova do real. Coloco, como por brincadeira o esboço

ainda muito incompleto e frágil que imaginei, num cavalete para o julgar do ponto de vista dos recursos técnicos dos estúdios. Esta prova imaginária de «viabilidade», constitui para o motivo um banho ferruginoso eficaz. Será isto bastante? Conservará o motivo o seu valor depois de mergulhado na rotina quotidiana e mortífera dos estúdios, longe da penumbra das auroras propícias aos jogos da imaginação?

Alguns dos meus filmes amadurecem muito depressa e são ràpidamente terminados. São estes que respondem à expectativa geral, crianças sempre indisciplinadas mas saudáveis de que se pode dizer desde logo: serão o amparo da família.

Mas há os outros, filmes que vêm lentamente, que levam anos que não se deixam aprisionar numa solução técnica ou formal, que, geralmente, recusam todas as soluções concretas. Habitam a penumbra e, se quero encontrá-los, é aí que sou forçado a segui-los, a procurar-lhes um contexto, personagens e situações. Aí, os rostos secretos falam-se, as ruas são estranhas, raras pessoas espreitam atrás das janelas fechadas, um olho brilha no crepúsculo ou transforma-se em carbúnculo e explode com o ruído do cristal quando se quebra. A praça é um mar, nesta manhã de Outono, as velhas transformam-se em árvores antigas e as maçãs são crianças construindo cidades de areia e pedra, perto da espuma das vagas.

A tensão continua presente. Reencontro-a na palavra escrita ou nas visões, ou no excesso de energia que se curva como o arco duma ponte, pronto a erguer-se pelas suas próprias forças, essas forças que são, uma vez terminado o manuscrito, o elemento mais importante para impulsionar a imensa roda que é o trabalho necessário para rodar um filme.

O QUE É «REALIZAR UM FILME»?

O que é, pois, «realizar um filme»? Se vos fizesse a todos esta pergunta, obteria sem dúvida respostas muito diferentes, mas que, talvez estivessem de acordo num ponto: realizar um filme é fazer o necessário para transportar o conteúdo do manuscrito para a película. Diriam desta maneira, ao mesmo tempo, muito e pouquíssimo. Para mim, realizar um filme representa dias

«Estaria ao teu gosto se eu fosse um rapaz?»

de trabalho encarniçado e desumano, cansaço, olhos cheios de poeira, cheiros de cosméticos, suor e lâmpadas, uma série indefinida de tensões e repouso, um combate constante entre o querer e o dever, entre a visão e o real, a consciência e a preguiça. Penso nas madrugadas, nas noites de insónia, num sentimento mais agudo da vida, na espécie de fanatismo concentrado ùnicamente sobre o trabalho, pelo qual me transformo finalmente eu próprio numa parte integrante da película, num aparelho ridìculamente minúsculo cujo único defeito é ter fome e sede.

Acontece-me por vezes, no meio desta excitação, quando em todos os estúdios sussurra uma vida e um trabalho que parecem prestes a fazê-los explodir, encontrar de súbito, a ideia para o meu próximo filme. Enganar-se-ia, portanto, quem julgasse que a actividade do realizador implica, nesse momento, uma espécie de vertigem estática, uma excitação incontrolada e uma assustadora desorganização. Rodar um filme é tentar domesticar uma fera difícil de domar e de grande preço. São precisos, lucidez, método, cálculos frios e exactos. Junte-se uma disposição sempre igual e uma paciência que não é deste mundo.

Rodar um filme, é organizar todo um universo, mas os elementos capitais são a indústria, o dinheiro, as filmagens, a revelação e a cópia, um horário que se deve respeitar mas que raramente se respeita, um plano de trabalho minuciosamente preparado em que os factores irracionais têm a percentagem mais elevada. A vedeta tem os olhos demasiado pintados — 40.000$00 para recomeçar a cena. Um dia, a água dos canos tem um índice demasiado elevado de cloro: os negativos ficam manchados — é preciso recomeçar! Num outro dia, a morte leva-nos um actor e força-nos a recomeçar tudo com outro — mais alguns milhares são engolidos. Troveja, o transformador eléctrico avaria-se: já maquilhados, somos obrigados a esperar na pálida claridade do dia — as horas voam e o dinheiro com elas.

Exemplos escolhidos ao acaso. Mas é natural que eles sejam idiotas, já que dizem respeito à grande e sublime loucura de transformar sonhos em sombras, de fraccionar uma tragédia em quinhentos pedaços diminutos, tirar partido de cada um deles e recolá-los depois de maneira a reconstituir uma unidade que será de novo a tragédia; fabricar uma ténia de 2500 metros de comprimento que se apropria da vida e do espírito de actores, produtores e realizadores. Realizar um filme é tudo isto, mas é ainda mais e bem pior.

O CURIOSO QUADRO DE VENEZA

Fazer filmes é também mergulhar em nós próprios e atingir, através das nossas mais profundas raízes, o «mundo da infância». Se estão de acordo, desçamos a este estúdio interior, situado no mais íntimo recanto da vida do realizador. Abramos por um instante a mais secreta das suas dependências e contemplemos aí, um quadro de Veneza, uma velha cortina e o primeiro projector rudimentar de cinema.

A minha avó possuía em Upsal uma velha casa. Na sala de jantar havia uma mesa sob a qual eu costumava esconder-me para escutar a voz dos raios solares que penetravam pelas janelas imensamente altas. Os raios agitavam-se continuamente, os sinos da catedral ressoavam; no seu movimento os raios de sol produziam como que um ruído especial. Recordo-me de um dia

entre o Inverno e a Primavera. Tinha então cinco anos e acabava de curar-me do sarampo. Na casa vizinha alguém tocava piano — tocavam sempre valsas — e na parede, na minha frente, estava pendurado um enorme quadro representando Veneza. Enquanto os raios de sol e as sombras passavam em vagas sobre o quadro, a água do canal começou sùbitamente a correr, os pombos levantaram voo do pavimento da praça, as pessoas falaram-se sem ruído fazendo gestos com as mãos e com a cabeça. O som dos sinos já não vinha da catedral mas do quadro, bem como a música do piano. Havia algo de singularmente estranho naquela imagem de Veneza. Quase tão estranho como o facto dos raios de sol, no salão da minha avó, serem sonoros e não silenciosos. Talvez isso fosse apenas provocado por todos aqueles sinos . . . ou então pelos grandes móveis envolvidos num murmúrio ininterrupto.

Julgo, contudo, recordar-me de uma experiência ainda mais antiga: a percepção — impossível de fixar no tempo — do movimento duma cortina.

Era uma cortina negra, do tipo mais corrente, que eu contemplava no meu quarto de criança, ao amanhecer ou ao crepúsculo, quando tudo adquire vida e se torna um pouco assustador; quando os próprios brinquedos se transformam em objectos hostis ou simplesmente indiferentes e curiosos. Sem a presença de minha mãe, o mundo quotidiano desaparecia e dava lugar à silenciosa e vertiginosa solidão. A cortina permanecia imóvel; nenhuma sombra se desenhava nela. As formas estavam na sua própria superfície e não se tratava de homens, animais, cabeças ou rostos, mas de «coisas para as quais não existe nome»! Na obscuridade atravessada por fulgores, desprendiam-se da cortina e avançavam para o biombo verde ou para a mesinha-de-cabeceira com a sua garrafa de água. Implacáveis, impassíveis e aterradoras, só desapareciam quando a noite caía completamente ou era completamente dia. Quem, como eu, é filho dum pastor protestante, aprende muito cedo a espreitar por detrás dos bastidores da vida e da morte. Meu pai acompanhava enterros, presidia a casamentos e a baptizados, servia de medianeiro e escrevia sermões. Travei muito cedo conhecimento com o diabo e, como todas as crianças,

tive necessidade de lhe dar uma forma concreta. É aqui que entram em cena a lanterna mágica de petróleo (sinto ainda hoje o cheiro da lata aquecida), e as projecções coloridas — entre outras o Capuchinho Vermelho e o Lobo. O Lobo era o diabo, um diabo sem cornos mas com uma cauda e um focinho vermelho vivo, um diabo curiosamente palpável e contudo impossível de agarrar, o representante do mal e da perseguição sobre o papel com flores dum quarto de criança.

O MEU PRIMEIRO FILME

O primeiro filme que tive em meu poder tinha três metros de comprimento e era de cor parda. Representava uma jovem adormecida num prado: acordava, levantava-se e desaparecia pelo lado direito da imagem, com os braços estendidos. Era tudo. Na caixa onde o filme era guardado estavam desenhadas uma imagem e as palavras «Frau Holle». Ninguém sabia quem era Frau Holle, mas isso pouco importava: o filme teve grande sucesso e foi projectado todas as noites até ficar tão deteriorado que era impossível repará-lo.

Aquele pequeno e precário cinema foi a minha primeira caixa de mágico. Muitas vezes perguntei a mim próprio o que é que podia fascinar-me tanto — e me fascina ainda hoje exactamente da mesma maneira — naquele brinquedo mecânico cujas personagens e coisas eram sempre as mesmas. Algumas vezes este pensamento assalta-me no estúdio ou na penumbra da sala de montagem, quando tenho diante de mim a pequena imagem e a película me passa entre os dedos, ou durante o fantástico parto que representa — terminadas as filmagens — a recomposição do filme, quando este descobre lentamente o seu rosto. Não posso, então, impedir-me de pensar que utilizo um instrumento tão subtil, que nos será possível iluminar com ele a alma humana duma luz infinitamente mais viva, revelá-la ainda mais brutalmente e agregar ao nosso conhecimento novos domínios do real. É possível que descubramos mesmo algo que nos permita penetrar no claro-obscuro da surrealidade; narrar de uma forma nova e revolucionária. Arriscando-me a afirmar mais uma vez uma coisa que não posso provar, queria dizer

ainda que, na minha opinião, os que fazem filmes utilizam apenas uma parte minúscula dum assustador poder — movemos apenas o dedo mínimo dum gigante que está muito longe de ser inofensivo.

Mas é igualmente possível que me engane. Pode acontecer que o cinema tenha atingido hoje o auge da sua evolução; que este instrumento, pela sua própria natureza, não possa já conquistar novos domínios; que nos encontremos, enfim, de nariz contra o muro ao terminar a caminhada inesperadamente num beco sem saída. Muita gente é desta opinião, e a verdade é que chafurdamos num pântano, apenas com o nariz fora de água, paralisados por preocupações económicas, convenções, temor, incerteza e desordem.

QUAL É O MEU OBJECTIVO?

Perguntam-me algumas vezes o que pretendo com os meus filmes, qual é o meu «objectivo». A pergunta é perigosa e de difícil resposta e tenho por costume responder-lhe com uma mentira ou uma escapatória: «Procuro dizer a verdade sobre a condição dos homens, a verdade tal como a vejo». Esta resposta satisfaz as pessoas e eu pergunto-me muitas vezes como é possível que ninguém descubra o meu «bluff». Para dizer a verdade devia responder que «sinto uma necessidade incoercível de exprimir através do cinema aquilo que, de maneira completamente subjectiva, se forma algures na minha consciência». Neste caso, o meu único objectivo sou «eu próprio»; o meu pão quotidiano — a diversão e a estima do público — uma espécie de verdade que sinto até esse momento. E se tento resumir a minha segunda resposta, a fórmula final está longe de ser entusiasmante: «Uma actividade sem grande significação».

Não direi que esta conclusão me desgosta desmesuradamente. Estou na mesma situação que a maioria dos artistas da minha geração: a nossa actividade não tem grande sentido. A arte pela arte. A minha verdade pessoal ou três quartos de verdade ou nenhuma verdade, com a condição de que ela tenha algum valor para mim.

Sei que esta maneira de ver as coisas é muito impopular,

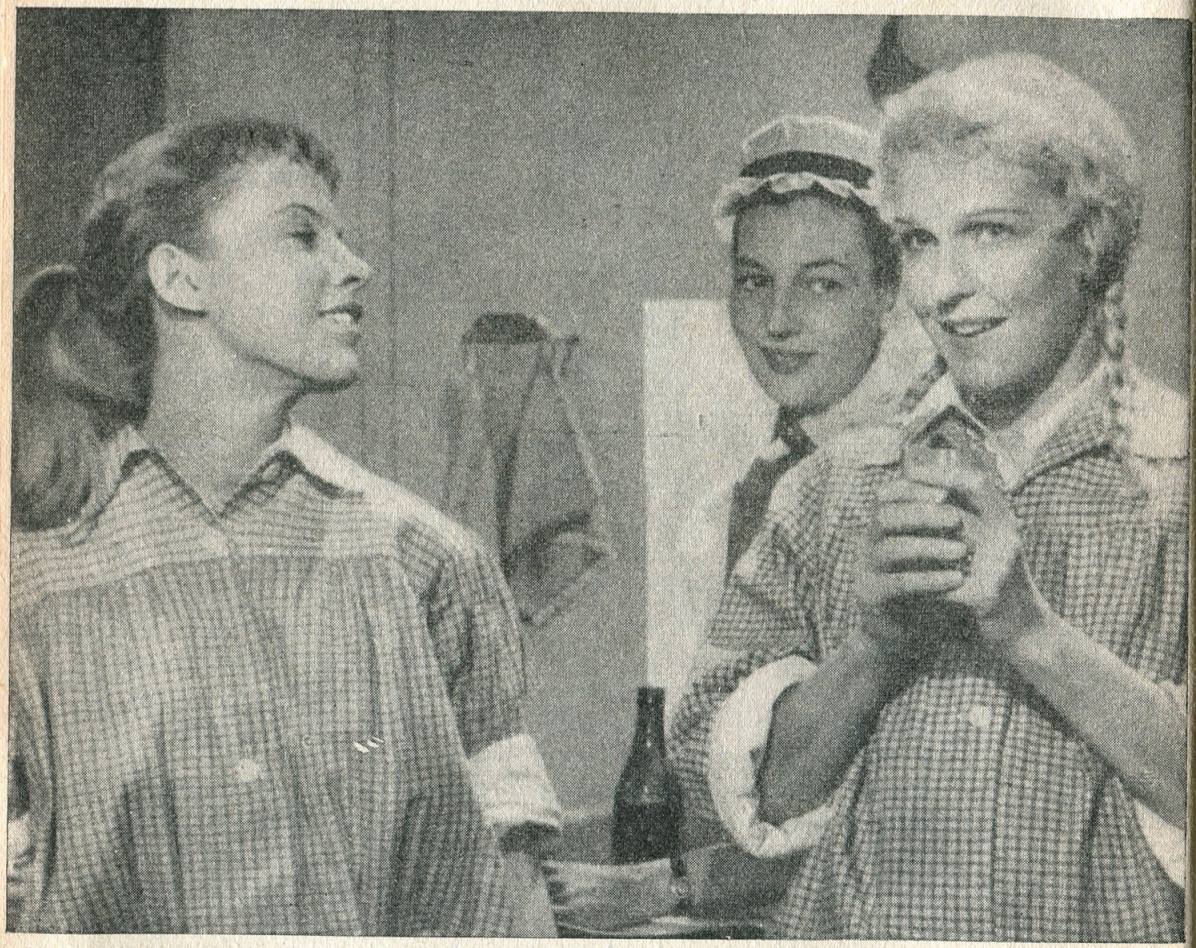
sobretudo nos nossos dias. Apressar-me-ei, pois, a precisar a minha posição, formulando a pergunta doutra maneira: «Que «desejaria» ter por objectivo ao realizar os meus filmes?»

Conta-se que em tempos idos a catedral de Chartres, atingida por um raio, ardeu de cima a baixo. Diz-se que então, milhares de pessoas de todas as condições sociais, acorreram de toda a parte, atravessando a Europa como aves migradoras, para reconstruir a catedral sobre os seus antigos alicerces. Arquitectos, operários, artistas, saltimbancos, nobres, prelados e burgueses, por lá permaneceram até que se concluísse o imenso edifício. Desconheciam-se os seus nomes e ainda hoje se ignora como se chamavam aqueles que construíram a catedral de Chartres.

Sem que isto constitua um preconceito de base, as minhas crenças ou as minhas dúvidas — que não são aqui chamadas — penso que a arte perdeu a sua significação vivificadora no momento em que se separou do culto. Rompeu o cordão umbilical e vive a sua própria vida separada, surpreendentemente estéril, apagada e degenerada. A colectividade criadora, o humilde anonimato, são relíquias esquecidas e sepultadas, desprovidas de todo o valor. As pequenas chagas do eu e as cólicas morais examinam-se ao microscópio «sub specie aeternitatis». O medo do escuro que caracteriza o subjectivismo e as consciências escrupulosas tornou-se a grande moda e encaminha-nos para um recinto fechado onde nos disputamos sobre as causas da nossa solidão, sem nos ouvirmos nem darmos conta de que nos asfixiamos mùtuamente até à morte. É assim que os individualistas se olham nos olhos, negam a existência dos outros e invocam a omnipotente obscuridade sem nunca sentir a força salvadora das alegrias da comunidade. Estamos de tal modo envenenados pelos círculos viciosos, de tal modo fechados na nossa própria angústia, que acabamos por ser incapazes de distinguir o verdadeiro do falso.

Eu podia pois responder quando me perguntam qual o objectivo dos meus filmes: «Quero ser um dos artistas da catedral que se ergue na planície. Quero trabalhar uma pedra até fazer dela uma cabeça de dragão, um anjo ou um demónio, ou ainda um santo, pouco importa: o prazer que sinto é o mesmo

em qualquer dos casos. Crente ou descrente, cristão ou pagão, trabalho para edificar a catedral, porque sou artista e artesão, porque aprendi a extrair da pedra, rostos, membros e corpos. Não tenho que me preocupar com o julgamento da posteridade ou dos contemporâneos; o meu nome não está gravado em nenhum lado e desaparecerá comigo. Mas uma pequena parte de mim próprio sobreviverá na totalidade anónima e triunfante. Um dragão ou um demónio, talvez um santo. Pouco importa».



Quando me decido a rodar um filme entrego-me desde logo à tarefa delicada e complexa de escrever o argumento. É-me necessário converter ritmos, impressões, atmosferas, tensões, sequências, tonalidades, perfumes, em palavras e frases dum argumento fácil de ler e compreender.

Difícil mas não impossível.

O mais importante é o diálogo, mas o diálogo, matéria sensível, oferece por vezes uma certa resistência. Sabemos por experiência (ou devíamos saber) que o diálogo de teatro, quando escrito, é quase incompreensível ao leitor comum. A interpretação do diálogo de teatro exige um brio técnico notório e uma boa dose de imaginação, qualidades pouco frequentes na profissão teatral.

Escrevem-se diálogos, mas as indicações quanto à maneira de utilizá-los, tudo o que diz respeito ao ritmo e ao movimento, a rapidez do débito e a maneira de preencher os silêncios, tudo, por razões práticas, será excluído do texto que se tornaria ilegível com um tal volume de pormenores.

No meu argumento posso incluir notas de realização, posições das personagens, detalhes de interpretação e de ambiente, em termos suficientemente claros, contanto que saiba fazê-lo e que o leitor se dê ao trabalho de lê-los (o que nem sempre acontece!).

Entretanto estou a chegar ao essencial, ou seja à montagem, ao ritmo, e à relação de imagens umas com outras — esta vital «terceira dimensão», sem o que o filme não passa de um produto fabricado e sem vida. Não posso incluir ainda referências à intensidade dramática ou indicar as cadências a utilizar; é quase impossível comunicar a terceiros o que dá vida à obra de arte. Tenho-me esforçado por encontrar uma forma de anotação que me permitisse registar as nuances e as tonalidades conceptuais, a estrutura interna do filme.

Mergulhado no ambiente desolado (no sentido artístico) e laborioso do estúdio, as mãos e a cabeça cheias desses detalhes fúteis e irritantes, inseparáveis da produção cinematográ-

fica, faço o maior esforço para lembrar a minha versão original, do modo como concebi esta ou aquela sequência, e da relação entre a cena de hoje e outra rodada há quatro semanas. Se pudesse exprimir-me claramente, este factor de irracionalidade seria pràticamente eliminado do meu trabalho, actuaria com plena liberdade e não teria receio de fazer, sempre que me apetecesse, a ligação entre as partes e o todo.

Uma última vez, repita-se, o argumento é a base «técnica», muito imperfeita, para rodar o filme.

(...)

Muitas pessoas de teatro esquecem que o nosso trabalho no cinema começa com o rosto humano. Podemos com certeza deixar-nos absorver completamente pela estética da montagem, podemos reunir objectos e seres inanimados num ritmo fascinante, podemos fazer composições do real duma beleza indestrutível, mas a possibilidade de nos acercarmos dum rosto humano é sem dúvida a originalidade primeira e qualidade distintiva do cinema.

Podemos concluir daqui que a vedeta é o nosso instrumento mais precioso e que à câmara compete sòmente registar as reacções deste instrumento. Em muitos casos acontece o contrário: as posições e os movimentos de câmara são considerados mais importantes que o actor e o filme torna-se um fim em si — o que não passa de ilusão e desperdício artístico.

Para dar o maior relevo possível ao desempenho do actor, os movimentos de câmara devem ser pouco complicados, livres de todo o embaraço e perfeitamente sincronizados com a acção. A câmara deve limitar-se a ser um observador imparcial e só raras vezes ter o direito de participar na acção.

Devíamos aceitar que o melhor meio de expressão que o actor tem ao seu dispor é o «olhar». O grande plano, objectivamente composto, perfeitamente dirigido e interpretado, é para o realizador o mais extraordinário meio de investigação, e simultâneamente a prova mais flagrante da sua competência ou incompetência. A abundância ou carência de grandes planos revelam sem a mínima dúvida o carácter do realizador e o grau do seu interesse pelos outros.

Simplicidade, economia de meios, domínio do pormenor,

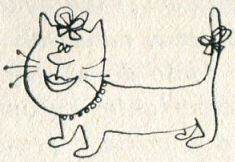
perfeição técnica, serão os pilares de cada cena ou sequência. Não se bastam a si próprios.

Admitindo a existência de todos estes factores — e são indispensáveis — falta ainda o elemento fundamental, a chispa que dará vida a tudo. Essa chispa misteriosa cintila ou não a seu belo prazer. Essa chispa de vida desempenha um papel crucial, mas jamais se deixa domesticar.

Por exemplo, sei perfeitamente que cada elemento duma cena deve ser trabalhado até ao menor detalhe, cada elemento da tarefa colectiva deve conhecer como a palma da mão o trabalho que lhe compete. Toda a mecânica deve funcionar sem empeno. Estes preparativos podem durar ou não muito tempo, mas não devem envolver nem fatigar quem neles participa. As repetições para cada tomada de vistas, devem efectuar-se com uma precisão, cada um sabendo o que tem a fazer.

É chegado o momento da rodagem. Por experiência sei que a primeira tomada de vistas é frequentemente a mais conseguida, o que é evidente. De começo os actores esforçam-se por criar qualquer coisa; esta necessidade de criação faz cintilar a chispa de vida e explica-se por um fenómeno de identificação espontânea. A câmara regista este processus íntimo de criação, imperceptível a olho nu e a um ouvido pouco educado, mas que é totalmente captado e fixado na película fotográfica e na banda sonora.

Creio que é isso precisamente que me incita a fazer cinema e me fascina neste modo de expressão. A criação e a permanência duma chispa de vida instantânea recompensa-me amplamente de milhares de horas de profundo desespero, de transes e atribulações.



BERGMAN NO CERCO

Poucas obras terão alvoroçado a crítica, e até os espectadores de meia Europa, neste pós-guerra que continuamos vivendo de maneira tão viva e profunda, poucas obras, dizíamos, terão tido tanta repercussão no panorama do cinema de hoje, como a que Ingmar Bergman vem fornecendo, desde a Suécia, ao ritmo pendular de um filme anual — filme que dirige durante as férias que lhe deixa o teatro, ainda a sua ocupação principal.

Aproveitando a próxima exibição entre nós de mais um filme seu e o anúncio de novas sessões com obras de Bergman, «Cadernos de Hoje» fez reunir alguns dos mais representativos críticos cinematográficos portugueses, propondo-lhes gravar um debate sobre a obra do cineasta sueco.

Com a comparência de António H. Escudeiro, António-Pedro Vasconcelos, Ernesto de Sousa, José Fonseca Costa, José Vaz Pereira e Manuel Villaverde Cabral, a discussão girou em torno dos aspectos mais salientes da temática e do estilo de Bergman e o facto de não se ter chegado a conclusões particularmente importantes encontra-se justificado pelas próprias intervenções dos críticos presentes.

Foi justamente com uma ressalva que José Vaz Pereira iniciou o debate ▶

JOSÉ VAZ PEREIRA

Faltam-nos outros filmes e falta-nos uma cronologia. É difícil portanto teorizar aqui sobre Bergman, embora eu note alguns pontos de contacto, algumas ideias que desaparecem e tornam a surgir, aqui e acolá: há uma certa incidência temática nestas obras, mas acho que nos faltam filmes fundamentais tais como «O Sétimo Selo», «Jeux d'Été» e uma série deles muito importantes.

ERNESTO DE SOUSA

Já agora que estás com a «língua na massa» talvez pudesses dizer quais são esses temas comuns aos filmes vistos, o que pode ser o ponto de partida para uma discussão prévia, a chamada discussão de pé atrás.

JOSÉ VAZ PEREIRA

Há uma tema em Bergman que me parece particularmente interessante: é uma situação de valorização do homem e da mulher. Muitas pessoas são levadas a crer que Bergman é um autor que endeusa a mulher e ridiculariza o homem. haveria uma espécie de matriarcado no cinema bergmaniano. Creio que não é tanto assim. Estas personagens masculinas saem às vezes de certas situações ridículas com uma dignidade excepcional. Em «Uma Lição de Amor» noto que o actor Gunar Bjornstrand que nos «Sorrisos...» era uma personagem mais ou menos manejada, é aqui um indivíduo que conduz um pouco o jogo. Há uma diferença nítida: a personagem tem de facto uma certa consistência e dimensão. Noto, por exemplo, que Bergman fá-lo dizer várias vezes, e seguidamente, coisas completamente opostas. Assim naquela abertura de que gosto imenso: o filme começa corajosamente com um plano bastante longo duma senhora a insultar uma personagem que não vemos. Só me lembro doutro filme que começa de maneira análoga, refiro-me a «Selva da Alta Costura» de Aldrich que aliás foi acabado por Vincent Sherman e começa por Lee J. Cobb a falar — um plano ainda mais bonito que este. Dizia eu que ela tenta o indivíduo, alicia-o e este proclama que por nada quer trocar a sua segurança, o seu canto ao pé do fogo, as suas pantufas. Imediatamente a seguir, diz que ela é a alegria, o Verão da sua vida, perante a monotonia, a rotina, a escravidão uniformizada dos dias que se seguem ininterruptamente. Em resumo: por um lado, há umas certas descontinuidades, por outro, certos factos que aparecem nìtidamente, como sejam o desejo de maternidade das mulheres, o problema da idade, o que o tempo faz às pessoas. O tempo acarreta solidão; as pessoas perdem a visão do mundo com a perda da juventude ou pelo contrário ganham mais sabedoria? Tudo isto se nota em «Morangos Silvestres» e em toda aquela sequência de «Uma Lição de Amor» em que o casal — o médico e a mu-

lher — vai ao aniversário do pai. É tal a complexidade das personagens, é tal o brilho do diálogo (julgo que por vezes deficientemente traduzido, embora eu de sueco não veja um boi), que o problema da escrita cinematográfica parece-me supérfluo, secundário. Não tenho muito direito de pensar nele, já que a temática, a problemática digamos assim, é de tal maneira original e cativante que não deixa pensar em problemas de linguagem. Essa maneira de dar todo aquele barroco é, sobretudo, em «Sorrisos de Uma Noite de Verão», de tal modo brilhante e eficaz, que uma pessoa não o percebe, como acontece com aquelas músicas de fundo que são muito bonitas sem que alguém as oiça.

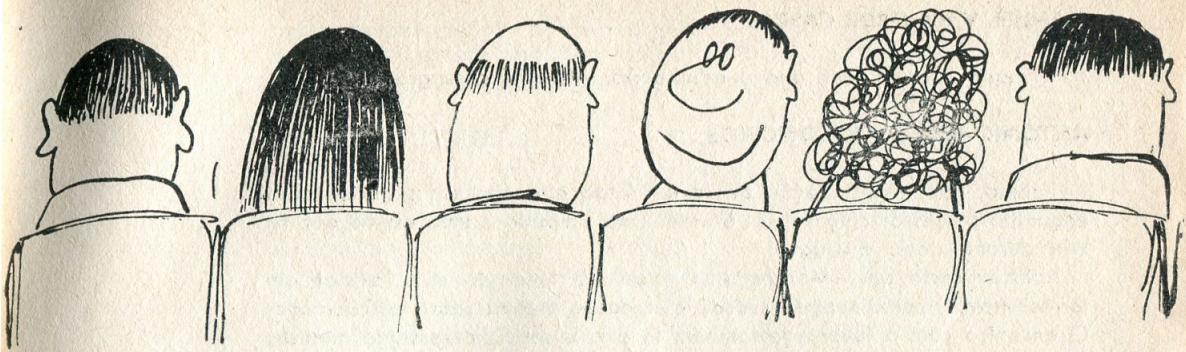
Outra coisa que me parece útil lembrar é que ainda não se fez aqui em Portugal uma crítica segundo certos princípios informativos comuns às pessoas presentes. Não pudemos fazer uma crítica racional, positiva, digamos científica, até porque não há condições para se tomarem posições doutrinais em relação aos filmes, pelo que muitas vezes nos ficamos com as nossas impressões. Por falta de filmes disponíveis não há tempo para fazer como Chabrol, não sei se com desperdício ou não, o estudo dos filmes de Hitchcock anteriores a 39. Ia para a cinemateca e via-os quantas vezes queria; aqui não temos essa possibilidade. Talvez por isso, e perante os condicionalismos político, social e económico que há no mundo, e perante ainda uma série de teorias que tentam interpretar as evoluções da sociedade, nos afastamos cada vez mais duma objectividade cultural e crítica.

ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS

De qualquer maneira parece-me que é tanto mais difícil de fazer um estudo com sistema quanto para já os dois primeiros filmes que foram cá exibidos se não são de modo nenhum contraditórios, colocam, porém, numa situação difícil o espectador mais desprevenido, porque de facto parecem de autores diferentes. «Sorrisos...» será um filme profundamente pessimista e «Morangos...» será um filme bastante optimista. De qualquer maneira, é certo, referem-se a temas diferentes. Por sua vez «Uma Lição de Amor» está de certa maneira em contradição com «Sorrisos...». Aliás estou convencido que sobretudo «Morangos...» não foi compreendido por ninguém excepto pela crítica. O espectador comum recebeu-o com uma espécie de respeito que se tem às vezes perante qualquer coisa que se não compreende bem mas se sente que realmente tem um alto nível. Não digo que sejam filmes que se opõem, mas esquemàticamente, para possibilitar que se tomem opiniões, direi que enquanto «Sorrisos...» é um filme pessimista o outro será francamente optimista.

JOSÉ FONSECA COSTA

Gostaria que dissesse porquê?...



ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS

Acho que um homem que consegue passar dum pesadelo à tranquilidade dum sonho mais ou menos branco (penso que «Morangos...» é um filme branco), um homem que consegue encontrar um sentido à sua vida passada, estabelecer continuidade às suas recordações, uma comunhão e até mesmo uma compreensão das suas frustações, do seu passado (a última imagem que nós vimos no filme mostra-nos o professor Borg a dormir tranquilo e até com um sorriso nos lábios), significa de qualquer modo um progresso, e esse reconhecimento é um acto de optimismo, ou não é?...

MANUEL VILLAVERDE CABRAL

Creio que aí tínhamos um pedaço de discussão. Vejamos onde nos conduz a admissão, como válida, do recorrer aos sonhos como processo de tomar consciência. O prof. Borg tomou consciência da sua solidão e até da causa desta, que seria o seu egoísmo ao longo da existência; essa tomada de consciência dum determinado estado não implica forçosamente que se tenha achado uma solução para o superar. É isso, aliás, que não vejo em «Morangos...». Deixa a personagem de ter sonhos — mas porquê? — porque conhece o motivo da sua solidão. É o que eu chamaria uma triste consolação. Ou foi o Jubileu, o enfiarem-lhe o chapèuzinho, honra entre todas burguesa, que o consolou? Não, não creio que Bergman fosse tão longe...

ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS

O que me parece interessante é que esse enfiarem-lhe o chapéu é, de certa maneira, «enfiarem-lhe o barrete». Aquilo que determinara a viagem, acaba por se transformar numa coisa quase absoleta. Essa cerimónia deixa de ter sentido, o que conta é o contacto que há entre ele e a jovem...

MANUEL VILLAVERDE CABRAL

...que o aplaude e que o admira por ter sido consagrado.

ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS

Não, não, a admiração da jovem julgo que não vai para o velho enquanto professor catedrático. É antes uma simpatia e uma estima que se cria durante toda a viagem.

Estou certo que «Morangos...» retoma o tema do «Dr. Fausto» em termos novos, como sempre sucede quando se medita sobre a felicidade. O encontro com a juventude também lá está e seria interessante analisar esse aspecto. É portanto esse itinerário um tanto ocasional aos locais do passado, conjugado com uma viagem onde lhe surge uma série de motivos que o levam, quase sem querer, a sair da sua solidão, é isso tudo conjugado, que realmente vem ao seu encontro e o esclarece. Não é pròpriamente uma tomada de consciência, ele não se propõe fazer uma espécie de autopsicanálise. É antes uma comunhão.

MANUEL VILLAVERDE CABRAL

O próprio recurso aos sonhos é que mais faz pensar em psinalálise. O terceiro sonho — o do julgamento — é tìpicamente psicanalítico, lembra sem equívoco a «catarsis». Quanto ao primeiro, de corte clássico (Edgar Poe, etc., está lá tudo), põe a personagem perante a possibilidade bastante imediata de morrer. Reduzindo ao esquema: assistimos a uma identificação com a morte. É o «William Wilson» de Edgar Poe, o indivíduo que sabe que no dia em que encontrar o seu sósia, morrerá. Trata-se, pois, de um símbolo de fácil interpretação, sem mais consequências. O professor deixa até de ir de avião, para viajar de automóvel, no fim de contas por ter receio no autêntico sentido da palavra, de morrer. Sente-se velho e isso leva-o a considerar o seu passado. Depois, o «flash-back» na casa: aquela visão, dum lirismo de fachada, onde recorda com prazer o amável passado, no fundo amável porque passado, porque não é presente e já não é preciso lutar, já não põe problemas; lirismo de fachada, repito, que transparece nos vestidinhos brancos dos primos e das primas, em todo aquele ambiente muito doméstico, retrato afinal dum tipo de felicidade muito frágil. Depois, há o segundo sonho, vários encontros na estrada e um terceiro sonho em que recorda a mulher e é o mais complicado de todos. O mais «complicado», e não o mais complexo, porque a sua dificuldade origina-se, toda ela, no recheio psicanalítico do sonho. Por último, um chavão: o julgamento. Tudo isto é uma forma bergmaniana, irracionalista diria eu, de colocar os problemas, e como irracionalista que é, esta tomada de consciência não o conduz a qualquer tipo de superação, por isso aquele optimismo acaba por se reduzir ao entendimento, que nin-

guém percebe, entre o filho e a nora. É possível que tenham tido uma longa e interessante discussão, uma longa noite de amor, qualquer coisa, enfim — o certo, porém, é que nós nada vimos.

JOSÉ FONSECA COSTA

Quer-me parecer que as duas palavras, «optimista» e «pessimista», são bastantes para se entrar na discussão. O António-Pedro já tentou demonstrar porque considera «Morangos...» um filme optimista, e tu, de certo modo, já lhe respondeste. Mais importante que a tua réplica será dizer-nos por que considera «Sorrisos...» um filme pessimista, depois tentaremos responder-lhe em conjunto onde estivermos e não de acordo.

ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS

Antes de mais, deixei que o Cabral falasse sem o interromper para esclarecer a sua opinião acerca de «Morangos...» e reparem que eu não deixo de lhe dar razão. Não falei de psicanálise, numa determinação do sujeito em se autopsicanalisar. Por isso disse que se é caso de falar em tomada de consciência, esta vem ter com ele mais do que ele vai ter com ela. Enquanto se preparava o debate li aqui algo que serve perfeitamente de legenda para «Morangos Silvestres», trata-se dum texto do existencialista Georges Gusdorf: «Parece-nos que a memória constitui uma das maneiras por que o mundo nos é dado, uma das maneiras para nos situarmos no mundo; uma atitude de nós para nós mesmos, o sentido da nossa própria história. As nossas recordações fazem o que nós somos».

MANUEL VILLAVERDE CABRAL (sorridente)

É curioso que isso seja dum existencialista. Não queria já tirar conclusões: estava a reservar mais para o fim...

ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS

Já esperava essa reacção...

MANUEL VILLAVERDE CABRAL

Acho que a legenda serve bem ao filme e a crítica que é para o filme também o é para a sua legenda. Só que Bergman não sistematiza as suas teses duma forma filosófica, digamos lógica, mas estética. Todavia, também penso que esses dois senhores têm algo de comum...

JOSÉ FONSECA COSTA

...No papel que atribuem à memória e na maneira como organizam certos factos dentro dela.

ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS

Acho que a discussão sobre Bergman se pode fazer em duas partes. A primeira é tentar descobrir e sistematizar, tanto quanto possível, através destes filmes, através duma obra que se não deixa agarrar com facilidade, aquilo que nela possa constituir uma constante temática e portanto também de estilo; a segunda será uma tomada de posição, aqui já de carácter pessoal, perante essa série de conclusões que possamos tirar. Agora, em relação ao pedido do Fonseca Costa, parece-me «Sorrisos...» um filme pessimista porque é um universo que não se ultrapassa, não há um progresso dentro das personagens e das suas relações. É também um filme que «progride», mas em aparência, porque se tudo parece harmonizar-se no encontro de vários pares, o fim do «jogo» é antes um consentimento no cansaço que se confunde com uma triste e fatal resignação. A grande lucidez, diz-nos Bergman, é uma sábia e irónica fidelidade ao nosso próprio destino. O único a que não se poderá aplicar a designação de pessimismo é ao par dos jovens que parte na carruagem com um vago ar de lirismo, ela deixando cair o véu, ou virgindade, é claro de se ver. Mas há uma conversa que me parece bastante importante, entre o pai e o filho, quando aquele regressa do concerto, e em que o pai remata uma das frases dizendo que «só mais tarde ele descobrirá a futilidade das suas ilusões». Além disso a ligação da actriz com o edvogado Egerman é uma coisa quase sinistra (**risos**). Aceitação e cansaço esclarecem-nos que nem um nem outro são indivíduos de novas ligações. O casal Malcolm acaba de joelhos, com o conde dizendo para a esposa: «Juro ser teu durante sete eternidades de prazer»; uns tantos segredinhos amorosos, não sei que mais e acaba: «Juro ser teu até que o bocejo nos separe». Aí é que há uma certa lucidez em face da sua própria situação. Portanto, e na medida em que se ocupa frequentemente do amor — não quero dizer que seja um filme «sobre» o amor, é antes um filme sobre a vida ou uma certa maneira de viver a vida (para Bergman, a vida é um filme sobre o amor) — parece-me francamente pessimista.

MANUEL VILLAVERDE CABRAL

Só não estou de acordo contigo na excepção que abres. Se de facto aquele encontro entre o filho de Egerman e a sua jovem madrasta parece à primeira vista conter qualquer coisa de belo, de puro, de esperançoso, a maneira como esse encontro se produz, ainda não a tenho para mim completamente esclarecida. Qual o significado que atribuis a toda aquela cena em que Hendryk tenta enforcar-se, falha o suicídio, accionando o dispositivo que o rei preparara e que faz surgir os anjinhos tocando a marcha nupcial, e o leito onde Anne vem reclinada... A maneira como isto se produz, deixa-me certas dúvidas quanto ao conteúdo mais profundo

desse encontro. Apenas, ou não, uma forma mais aliciante do que aquelas tentativas de apalpar os seios à criada (**risos**).

Aqui, Edgar Gonçalves Preto, também crítico de cinema, interveio para, de acordo com a intensidade de certos estímulos, legitimar o que considera vestígios de sadia masculinidade. Fez ainda benevolentes apreciações às criadas bergmanianas que com raiva nossa nos escusamos de publicar...

ERNESTO DE SOUSA

Talvez possa dizer qualquer coisa de útil para a discussão acerca do problema do optimismo e do pessimismo, que me parece ser um «falso problema». Antes de mais (e partindo duma análise objectiva) há uma coisa óbvia nos filmes que conheço, com a única excepção de «La Nuit des Forains». Verificamos que o argumento de todos eles se reduz quase exclusivamente a uma classe, e fora dela, aos servidores dessa classe. Isto é um esquema típico, que nós conhecemos em «La Régle du Jeu» de Renoir, por exemplo. Não digo que Bergman, como homem inteligente, esteja fascinado pela sua classe, mas parece-me ser óbvio tratar-se da maneira de exprimir um certo «cerco», uma certa moral, uma certa estética, uma certa concepção da vida numa sociedade que não vê «saída». Sentindo-se perfeitamente integrado nessa sociedade, é isso que tentará exprimir. Quanto a mim, é possível determinar algumas das características duma sociedade como esta, que atingiu um certo nível de libertação material — não é o caso duma sociedade que tenha de trabalhar para viver — à qual se pode ligar o conceito de ociosidade, tomado no sentido positivo, pois uma certa ociosidade será algo a alcançar no futuro... Características estas que podíamos longamente analisar.

Uma delas consiste em reduzir tudo ao amor. Esta redução dos problemas fundamentais do homem ao amor, não é um facto isolado. Tenho a impressão que era possível descobrir outras semelhantes «reduções», e encontrar-lhes equivalências: a velhice, a morte, etc. Contudo, tratando-se duma problemática da vida, é de amor que ela se reclama em exclusivo; e isto parece-me uma das características desta «moral de cerco». Ora eu creio que o amor pelo amor é a destruição do amor. Com efeito, a um universo assim concebido tem que forçosamente estar ligado um certo pessimismo. É neste sentido que há um pessimismo envolvente nos filmes de Bergman. Mas também, e é um pouco ambíguo, dentro dum universo de cerco, Bergman como indivíduo que medita profundamente sobre isso, procura uma saída; que não é o rompimento do cerco, senão os filmes não estariam assim constituídos e encontrar-se-ia neles próprios essa saída, mas será o apontar para ela.

Outra coisa que me parece muito importante, é a procura duma fidelidade consigo próprio. Neste sentido, discordo de toda a análise aqui

feita aos «Sorrisos de uma Noite de Verão»; de modo algum acho este filme radicalmente pessimista. Dentro desse cerco a que fatalmente conduz o amor pelo amor, há uma coisa que o indivíduo pode fazer: é ser lúcido. Era o que Chaplin dizia em «Luzes da Ribalta»; «ao menos deixem que eu seja fiel comigo».

Quanto às suas já muito discutidas regrazinhas formais, direi que as considero típicas duma estética de cerco: nomeadamente, é esse o esquema da tragédia. Se na tragédia clássica o Herói não rompe o cerco (a fatalidade, a alienação que o excede), descobre todavia, como Édipo cegando-se, a fidelidade a si próprio. Isto é típico da única coisa que pode fazer um indivíduo cercado e é constante nos filmes de Bergman. O casal Egerman e a actriz não têm nada de sinistro, não ficam parados: o reencontro dessas personagens parece-me ser o encontro deles mesmo, a tal fidelidade... Ela (a actriz) é indiscutìvelmente uma personagem activa, tem um plano e põe-o em execução.

JOSÉ FONSECA COSTA

Mais ainda, Egerman que no final reencontra e volta a amar a actriz, não é de modo algum o cínico do início, é um homem profundamente transformado por uma série de ocorrências com muito peso no filme, como seja, por exemplo, todo aquele fabuloso jantar presidido pela velha e onde esta e o criado são os verdadeiros pilares duma moralidade; embora no decorrer do filme Bergman nos tenha falado pela boca de duas personagens perfeitamente cínicas. Não estou de acordo que as palavras «optimista» e «pessimista» resolvam os dois filmes. Estamos perante uma meditação amarga sobre determinados temas, a qual pode ter um sinal no fim: «optimista», «pessimista»; em qualquer dos casos, creio que nos encontramos perante aquilo a que eu chamaria por deficiência de expressão, «inconformismo do que é convencional». Tanto em «Sorrisos...» como em «Morangos...» ou em «Lição...» somos colocados, de início, perante situações perfeitamente inconformistas, e à medida que a acção vai progredindo, todas essas situações se resolvem por uma solução convencional. O amor entre Egerman e a jovem não é possível para Bergman. Será o Egerman senil? — Acho que não, aquela mulher pode perfeitamente gostar dele; é o realizador que não o consente. Estamos perante um moralista no mau sentido da palavra.

ERNESTO DE SOUSA

Eu para aí não iria muito, porque quando os indivíduos procuram ser fiéis a si próprios têm evidentemente de se bater por uma série de ilusões feitas sobre a vida. O caso de Egerman é bastante típico: é o indivíduo que (está dito ao longo do filme) se habituou à «ideia» de ser um sedutor. Isto transformou-se para ele numa espécie de verdade funda-

mental: tem que ser um sedutor para continuar a ser aquilo que lhe parece «valer a pena»; e outros valores mais convencionais, como sejam o amor (aqui também), a maternidade, paternidade, etc., têm uma importância que um pseudo-inconformismo faz esquecer um tanto. Embora haja necessidade que o amor não seja conformista, não é esse inconformismo, não são essas ficções com que o indivíduo se sobrecarrega, que lhe vão resolver o problema. Em «Sorrisos...» a ligação de Egerman com a esposa (que não o era realmente, embora na tradução portuguesa não se percebesse bem), essa ligação é que seria perfeitamente falaciosa, e corresponderia ao tal pretenso inconformismo. No fundo, não se sentiam nada amorosos um pelo outro. O indivíduo neste caso, reencontra-se consigo, não como num regresso ao passado, mas como a iluminação duma série de falsos futuros que se tinham acumulado nele (passe aqui o emprego de «passado» e «futuro» como objectos). Neste aspecto creio que Bergman deveria ser bastante detestado por certos pensadores modernos, entre eles os existencialistas, porque de certo modo é, não digo como tu um moralista convencional, mas um moralista que vem mais de trás.

JOSÉ FONSECA COSTA

Eu digo que é um moralista no mau sentido da palavra, na medida em que considero Sade que escreveu «Justine ou le Malheur de la Vertu», um moralista no bom sentido da palavra. Bergman conduz-nos sempre por processos semelhantes a resoluções que são perfeitamente convencionais. Neste sentido, é em relação ao pessimismo e ao optimismo que a questão me parece um tanto deslocada; considero «Sorrisos de Uma Noite de Verão» uma meditação quase perfeita, sem excluir certos factores dificilmente explicáveis (a atitude de Egerman perante a jovem, por exemplo). Sabemos que se trata dum sedutor, um corvo velho com muitas mulheres no activo e que não podia de maneira nenhuma poupar aquela presa. Então por que estranha razão ele o faz? Como explicar coisas deste tipo que o autor nos mostra frequentemente?... Factor também importante, embora de outra natureza, mas muito presente sobretudo em «Lição...» e em «Morangos...» é o tratar-se de filmes que acusam uma estrutura teatral.

ANTÓNIO H. ESCUDEIRO

Isso mais ainda se nota em «O Sétimo Selo» e «A Fonte da Virgem». De hoje em dia Bergman afasta-se da linha «Uma Lição de Amor» — «Sorrisos de Uma Noite de Verão», é um cineasta mais preocupado com outros problemas que com o amor. «Au Seuil de la Vie», «O Rosto» e «A Fonte da Virgem», são filmes que nós dizemos do mesmo autor por acusarem precisamente essa estrutura teatral, a encenação, etc.

JOSÉ FONSECA COSTA

Quer-me parecer que à força de ter feito reflexões amargas sobre o sentido da existência, à força de ter concluído que ele próprio pertence a uma classe cercada, Bergman começou a pensar noutras coisas. José Vaz Pereira falou da permanência de temas nos filmes entre nós exibidos, o que também é válido em relação a outros filmes deste autor. É lógico que tenha chegado a uma saturação, uma vez que foi sempre dizendo a mesma coisa; reparem que há uma extraordinária semelhança entre o diálogo de «Sorrisos...» e o de «Lição...». Antonioni — outro cineasta — vai-nos dizendo as mesmas coisas mas prolonga-as de filme para filme: é um autor que progride no discurso.

ERNESTO DE SOUSA

Voltando atrás, há um pormenor que eu queria ver esclarecido. Falou-se de psicanálise acerca dos «flash-backs» de «Morangos...», que me parece deverem apenas ser considerados como figuras de estilo.

MANUEL VILLAVERDE CABRAL

Não pode tratar-se de meras figuras de estilo, e digo-te porque razão. O meu problema é este: um autor tem de ter não só uma ideia para exprimir, como de encontrar os meios que lhe permitam fazê-lo. Logo, nesses meios ele está já a exprimir-se. Pessoalmente, tento ver por que motivo um filme é feito assim e não de qualquer outra maneira.

ERNESTO DE SOUSA

Os meios são diferentes consoante a estética em que se inscrevem... Por exemplo, quando se falou aqui do aspecto «teatral», eu teria empregado o termo «literário».

ANTÓNIO H. ESCUDEIRO

Acho que não. Bergman é nitidamente teatral.

ERNESTO DE SOUSA

Todavia essas figuras de estilo, o «flash-back» e outros processos inventados, parecem-me perfeitamente literários. São coisas que se opõem a outras para tirar conclusões que não fazem parte dum desenvolvimento natural. Não me choca o «filme literário» quanto forma de cinema.

MANUEL VILLAVERDE CABRAL

Não percebo o que queres dizer com «filme literário»...

JOSÉ FONSECA COSTA

Eu também não. Considero filmes como «La Notte» ou «L'Aventura» perfeitamente literários na medida em que se pode fazer um aparentamento da sua estrutura às correntes realistas do romance.

ERNESTO DE SOUSA

Percebo perfeitamente essa definição e acho-a útil para integrar no problema o estudo do romance contemporâneo. Mas não é a isso que me referi. Chamo filme literário àquele em que há uma importância muito grande do diálogo, das suas virtualidades «como diálogo». Parece-me que isso acontece em Bergman, embora lhe corresponda um encanto cinematográfico incontestável. Não é por incapacidade, nem por incompreensão do que seja o cinema que ele não se aproxima de certas formas que, porventura, nós preferimos, mas porque me parece um homem virado para o diálogo.

JOSÉ FONSECA COSTA

A isso prefiro chamar «teatral», até porque tenho a preocupação de reservar o termo «literário» para casos como o de Antonioni ou Visconti, onde esse acreditar na eficácia do diálogo também está patente. Simplesmente, com estes autores, nunca tens a impressão de te encontrares perante personagens que vêm dizer a sua réplica e viram as costas. Visam uma integração do diálogo nos outros meios de expressão e utilizam-no para conferir às suas personagens uma certa densidade.

ERNESTO DE SOUSA

Creio que se trata duma questão vocabular sem muita importância. Tanto quanto já pensei no caso, afigura-se-me que essa designação para filmes como os de Antonioni, me parece algo forçada, um tanto por moda. Aqui encontramo-nos perante uma nova forma de cinema sonoro em que o diálogo se integra perfeitamente numa série de coisas que estão lá também. O ser «literário» parece-me uma qualificação mais que uma qualidade. Se falo assim de Bergman estou a qualificá-lo enquanto tu acerca de Antonioni pareces salientar uma qualidade do filme, que não bastará para o qualificar.

JOSÉ FONSECA COSTA

Na realidade isso pode suscitar dúvidas. Quando emprego o termo «literário» quero significar que através dos filmes de Antonioni, por exemplo, o cinema entronca nos grandes escritores realistas. Fala-se também de «filme literário» acerca de «Hiroshima Mon Amour» de Resnais dando até à palavra um sentido pejorativo válido em certa medida. Há sem dúvida no tom encantatório do comentário de Marguerite Duras para este filme, uma pecha literária por vezes anti-realista.

ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS

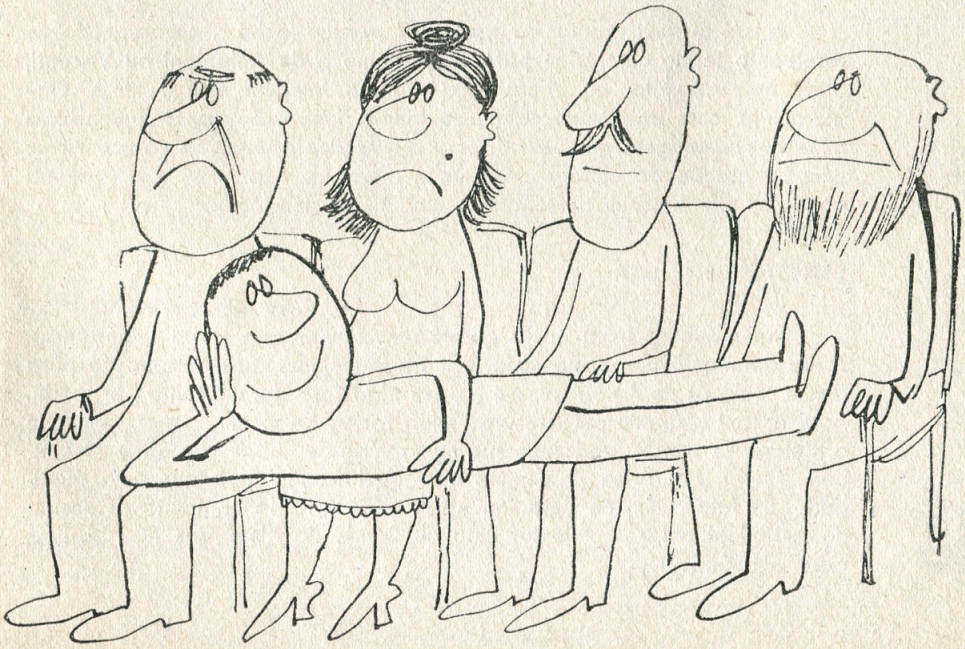
Antonioni não é literário em relação aos diálogos, mas em relação à narrativa. É um problema de escrita.

JOSÉ FONSECA COSTA

Exactamente.

MANUEL VILLAVERDE CABRAL

Mas encontras essas equivalências para Bergman, do mesmo modo que para Antonioni. Há equivalências literárias para esses processos, essas figuras de estilo que, note-se, não são mera forma.



JOSÉ FONSECA COSTA

Precisamos então de discutir-lhes a validade.

MANUEL VILLAVERDE CABRAL

A validade nem tampouco a ponho em discussão, só posso contestar o filme em si. Penso é que os processos definem...

JOSÉ FONSECA COSTA

Talvez não contestes a eficácia, mas a validade. O que propões como expressão válida? Interessa-me a obra de Antonioni ou Visconti, indivíduos que estão a fazer experiências distintas no sentido da expressão realista. Não considero válidos os processos de Bergman porque eles não concorrem para esta finalidade.

MANUEL VILLAVERDE CABRAL

Concorrem para outra...

ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS

Para a finalidade dele.

MANUEL VILLAVERDE CABRAL

E de quem são esses processos? Não é preciso ler todo o Marcel Proust, basta «Du Côté de Chez Swann», e essa forma narrativa está lá toda. Em Gide também. Interessa-me estudar e definir estes processos porque eles me esclarecem sobre a estética dum dado autor. Bergman não recorre ao «flash-back» e aos sonhos por mero acaso.

JOSÉ FONSECA COSTA

É para ser coerente...

MANUEL VILLAVERDE CABRAL

Exactamente: coerente com a sua própria estética. Ainda não vi os últimos filmes de Antonioni nem o «Rocco» de Visconti, que se corresponde ao que Aristarco disse, me enche as medidas, porque é um filme cervantino (**sorrisos**). É, é. Segundo ele, há duas personagens que se opõem, sendo a resolução uma terceira personagem que as supera a ambas; é exactamente o «Dom Quixote», que nós aliás conhecemos mal. Há a tendência expressa por Fidelino Figueiredo em «As Duas Espanhas» de partilhar

o Mundo por «sanchos» e «quixotes». Nada menos certo: Cervantes sabia perfeitamente que Sancho era limitado, como sabia das limitações de Dom Quixote. O projecto futuro seria Sansón Carrasco, o homem que realiza os sonhos de Dom Quixote com os processos de Sancho, vice-versa. Os sonhos de D. Quixote são válidos, a maneira de os realizar completamente «gauche»; as incursões de Sancho no quotidiano eram certas, sofriam porém uma falta de perspectiva às vezes lamentável. Aparece então uma terceira personagem, duma burguesia nascente, o tal Sansón Carrasco. Neste aspecto, é o filme de Kozintzev particularmente inteligente pois altera a ordem dos episódios, guardando para o final o encontro com o Cavaleiro da Lua Branca, que não é outro senão Sansón Carrasco, que ia combater Dom Quixote no seu próprio terreno mas com muito mais realistas intenções. Voltando ao Bergman, creio que chegámos a posições antagónicas: António-Pedro diz que lhe nota duas tendências, uma optimista, outra pessimista; Fonseca Costa acha que ele se repete invariàvelmente, e para isso socorre-se duma visão sintética da obra, enquanto eu e António-Pedro partimos de dentro das fitas...

ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS

Repara que este nosso processo é perfeitamente justificado pelo facto de termos visto três filmes enquanto as outras pessoas já viram mais; daí a possibilidade de fazerem uma síntese para entender depois as obras isoladas.

JOSÉ VAZ PEREIRA

Deixa-me voltar a um tema focado que me parece de particular importância: o aspecto do «diálogo», levantado pelo Ernesto de Sousa. Creio que é a partir dele que Bergman constrói muitas situações dos seus filmes. Certos métodos e meios de expressão estão lá para servirem o diálogo. Nestes filmes estou sempre à espera de «o que vai ser dito agora». Trata-se, portanto, dum diálogo que autonomizado do contexto geral da obra é capaz de criar situações. Nos filmes de Antonioni, se me faltasse o som eu adivinharia as palavras: aqui o diálogo «escorre» das situações, não as «cria».

JOSÉ FONSECA COSTA

Mas repara que estás a esquecer grande número de pormenores afins com o diálogo, como sejam a encenação, a marcação e direcção de actores, etc. É típica nos filmes de Bergman a cena em que vês aproximarem-se duas personagens que debitam o diálogo, corta, e passamos à outra cena construída exactamente da mesma maneira. O diálogo não passa de artifício.

ERNESTO DE SOUSA

A mim parece-me que Bergman estudou com certa consciência o que eu chamaria a «cinematização do diálogo», o que será uma contribuição útil para o enriquecimento dos meios de expressão. O filme de Cocteau, «Les Parents Terribles» é exactamente isso; não sei se Bergman o conhece, e não tem muita importância por tratar-se duma corrente onde se pode inserir ainda um Laurence Olivier, por exemplo. Trata-se de empregar «travellings», movimentos de actores, a montagem até, para valorizar o diálogo. É ele, diálogo, quem comanda os outros elementos do filme. Nunca se tratará do ressurgimento das teorias de Marcel Pagnol; mas sim duma câmara extremamente ágil para procurar o diálogo onde ele está. Portanto um cinema que esgota as suas virtualidades técnicas para a valorização da palavra, já que as virtualidades estéticas residem sobretudo no diálogo.

JOSÉ FONSECA COSTA

Mas estou de acordo contigo. Não quis dizer que a encenação e a maneira de aproveitar o diálogo dentro dela, seja vulgar como em Pagnol, é até excepcional em alguns casos. Agora que se trata dum artifício, é indiscutível. Do ponto de vista da expressão, aquele que efectivamente mais me preocupa, isso talvez não represente um progresso, uma superação.

ERNESTO DE SOUSA

Ainda no que respeita ao que possa haver de «teatral» (qualidade e não qualificação), acrescentarei tratar-se então de uma nova forma de se ser encenador de teatro... Um encenador que a certa altura utiliza processos de cinema, porque não?

JOSÉ FONSECA COSTA

Nos filmes de Mankiewicz encontramos uma utilização semelhante das virtualidades da encenação.

ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS

Aliás esse autor diz que os seus filmes são tanto para serem ouvidos como para serem vistos. Mantendo que Bergman é um autor marcadamente teatral, sem que isso tenha nada de pejorativo, o que se passa é que o cinema é para ele um palco ideal, sem entraves no espaço ou no tempo.

ERNESTO DE SOUSA

No romper barreiras entre duas formas de arte podíamos ainda citar homens de teatro que em pleno palco utilizam projecções de filmes e dia-positivos...

Saindo agora deste campo e retomando a contradição que o Cabral notou em Cervantes, parece-me importante assinalar que tratando-se de um romance realista essa contradição estabelece-se entre princípios opostos mas perfeitamente encarnados em personagens reais...

MANUEL VILLAVERDE CABRAL

Claro, isso é que é o realismo.

ERNESTO DE SOUSA

...e daí o choque que pode levar a uma saída. Na base dos filmes de Bergman nota-se também uma série de contradições. Uma, entre o passado e o futuro, que resulta do problema da fidelidade a si próprio; outra, muito importante, entre o nómada e o sedentário, em que o primeiro viaja sempre à roda, num «éternel retour»; ainda, vida-morte, etc. São contradições genéricas, consideradas sempre como transcendendo as personagens reais. É neste sentido que ele é irrealista, não digo irracionalista.

MANUEL VILLAVERDE CABRAL

Eu falei em irracionalismo para me pôr de acordo com Lukács. E não é por acaso que a principal obra deste autor se intitula «A Destruição da Razão» — uma história da filosofia ocidental contemporânea.

ERNESTO DE SOUSA

Acho que é melhor falar dum racionalismo metafísico do qual «O Sétimo Selo» é o expoente. Irracionalismo e idealismo, irracionalismo e metafísica são coisas diferentes... A metafísica é a partida do genérico para acabar no genérico.

MANUEL VILLAVERDE CABRAL

Segundo Lukács o irracionalismo exclui a possibilidade de interpretar o mundo e agir sobre ele duma maneira racional; o racionalista é, conforme diz, o que crê na eficácia das suas faculdades mentais, limitadas e tudo o que mais quiserem, mas que o conduziram da pré-história até à viagem de German Titov.

ERNESTO DE SOUSA

Não estou de acordo com essa classificação quando aplicada a Bergman, creio que se presta a confusões. Chamar irracionalismo ao racionalismo metafísico é fazer uma confusão de termos; exactamente porque uma tomada de posição metafísica é anterior a qualquer ciência é que a discussão racionalismo-irracionalismo se põe. O racionalismo será um «processo», enquanto que uma tomada de posição que parte do postulado de que existe uma realidade objectiva contra a afirmação da primordialidade subjectiva, parece-me não ter nada a ver com o problema.

JOSÉ FONSECA COSTA

Não acho que a tua designação se possa aplicar a Bergman; parece-me até patente uma certa contradição na expressão «realista metafísico». Se por racionalismo entendermos o primado da razão e por metafísica designarmos genèricamente o que está para além dos fenómenos físicos, apercebemo-nos imediatamente dessa contradição. Ora apondo a Bergman o rótulo geral de irracionalista podemos dizê-lo efectivamente um idealista objectivo. De resto, esta questão do rótulo é perfeitamente secundária...

uma lição de amor? **antónio-pedro**

A.-P. V. — Um autor que se procura a si na sua obra, e que com ela progride no seu próprio conhecimento, não pode ser visto com uma qualquar ordem cronològicamente errada.

A. S. S. — Tens razão. Com vinte e tantos filmes realizados, Bergman chegou até nós um pouco ao acaso, acaso que o sucesso de escândalo dos «Sorrisos de Uma Noite de Verão» em boa parte explica, mas permanece um desconhecido para o nosso público que dele viu apenas alguns filmes diversamente significativos. E, por isso, o espectador que acaba agora de ver «Uma Lição de Amor», cronològicamente o primeiro, na obra do autor, dos filmes exibidos entre nós, pode honestamente lastimar o frágil esboço dos «Sorrisos...» que é esta «Lição de Amor», e arrumar Bergman na prateleira dos realizadores em decadência.

A.-P. V. — Pode julgar que já não gosta de Bergman, quando o que se passaria seria «ainda» não gostar dele. Confesso que «Uma Lição de Amor» me é profundamente antipático, ou talvez nem isso, desagradável, ou talvez nem isso, maçador. Apenas o processo da viagem e dos «flash-backs» anuncia já «Os Morangos...» e o jogo sentimental, que esta comédia é, fazia prever «Os Sorrisos...».

A. S. S. — E se ligarmos a tema da viagem com essa insistência nos «flash-backs» logo encontramos o centro do mundo de Bergman, aquilo que nele é quase uma obcessão: a viagem ao passado, que outra coisa não é que a redescoberta dum tempo purificado, viagem que de itinerário geográfico tem só a aparência, sendo realmente **pesquisa e confirmação** dum progresso moral. O que me leva a dizer que o gasto e envelhecido processo do «flash-back» não é em Bergman um banal truque narrativo, mas **uma figura de estilo fundamental,** muito menos técnica que moral, imagem dum homem à procura da sua consciência.

A.-P. V. — Falas dos «Morangos...», filme optimista onde, na obra de Bergman, o único progresso é possível, um progresso sobre o passado e sobre si mesmo

A. S. S. — É isso. Tal como Proust, Bergman persegue incansàvelmente uma «metafísica do tempo».

A.-P. V. — Eu diria antes que Bergman «é perseguido» incansàvelmente por uma metafísica do tempo, o que quer dizer que o tempo é uma infelicidade inicial, dado como uma fatalidade e como uma condenação. Os problemas da sua obra parece-me resultarem em última análise duma dificuldade de «viver no tempo», da necessidade de o preencher, e de uma interrogação sobre essa infelicidade. Bergman é, talvez, o único autor de cinema que não se inspira na realidade, no que ela tem de «contrainte»; é, antes, um autor de inspiração temática: a morte, o amor, a juventude, a velhice, etc. Os problemas das personagens não resultam da sua condição social mas do sexo e da idade e das suas relações. Mas a sua obra

tem um alcance social «malgré lui» na medida em que, reflectindo problemas típicos de uma classe de assegurados privilégios, nos instrui sobre a situação da sociedade sueca. As suas personagens giram à volta de si mesmas, praticando o jogo do amor com as armas impuras do ciúme, do orgulho e da vaidade. Não é a sua vida um círculo fechado, em que esse «monstro delicado» que é o tédio, alastra sem remédio? Na excitação da aventura procuram uma fuga para o cansaço, mas logo são tentadas pela serenidade e pelo repouso que se transforma em cansaço outra vez.

A. S. S. — «Uma Lição de Amor» põe a nu a técnica da comédia tal como Bergman a concebe: numa **estética da estagnação** no sentido preciso de ausência de progresso interno real. Cada epílogo reencontra a sua origem e torna-se por isso ponto de partida para novo e idêntico jogo. A comédia é a vida e a vida é representação. E a felicidade, meta inalcançável, o fim do jogo, o **repouso.**

A.-P. V. — Mas o homem não consegue deixar de ser «actor» nesse jogo interminável, frustrado por não poder ultrapassar o «gesto», a representação, ridículo quando disso se esquece e resolve tomar-se a sério.

É então verdade que «o amor é uma careta que acaba num bocejo». Saudosos de uma felicidade que o cancro do tempo tornou impossível, as suas personagens procuram no prazer um sucedâneo que é depressa um desencanto. O passado é então o único tempo que é seu prisioneiro e confortam-se fazendo batota com as recordações.

A. S. S. — E se os filmes de Bergman raramente atingem a tragédia, é porque nesta tudo se consuma ràpidamente, sem possibilidades de degradação, e por que em Bergman, o tempo, sinónimo de monotonia, aborrecimento e vazio, acaba por dilatar a tragédia, transformando-a insensìvelmente em farsa desesperada e, finalmente, inútil.

A.-P. V. — É isso que «Uma Lição de Amor» não é. A entrada de Cupido só pode ser tomada por uma concessão ou uma brincadeira a rematar uma comédia que caminha para uma «solução» impossível. Nada nos anuncia o bocejo inevitável do reencontro do casal e desse modo, Bergman parece comprazer-se nesse universo de que ele costuma ser espectador e de que aceita fazer-se cúmplice.

Apenas três ou quatro cenas (o casamento, o acordar do casal, o passeio no bosque, a discussão no canal) tornam reconhecíveis neste infeliz divertimento algumas qualidades do autor: uma por vezes brilhante invenção de situações em que o actor é hàbilmente libertado e que uma «montagem invisível» apoia impecàvelmente.

E, enfim, essa sua maneira de falar da mulher.

Manckiewicz respeita as mulheres.

Premminger conhece as mulheres.

Antonioni compreende as mulheres.

Logan ama as mulheres.

Bergman respeita, conhece, compreende, ama as mulheres.

SORRISOS DE UMA NOITE MEDIEVAL

São da pena de José Cardoso Pires os comentários a «Sorrisos de Uma Noite de Verão» que inserimos a seguir.

Pede-nos o autor para fazermos nota da sua situação marginal em relação à «crítica cinematográfica» vulgarmente dita. Assim teriam estas impressões críticas surgido no âmbito de outros estudos em que o autor da «Cartilha do Marialva» dá balanço, apropósito desta película, a alguns desastres do machismo; tão sòmente portanto, o equacionar de um problema ético.

Crítico de cinema ou não, cumpre-nos enaltecer a lucidez das observações aqui contidas e o testemunho vivo do carinho que os escritores portugueses das últimas gerações reservam ao cinema.

Ingmar Bergman, o realizador de «Sorrisos de Uma Noite de Verão», parece comportar-se, à margem dos seus espectáculos, como um observador divertido com as imagens contraditórias que dele fazem os críticos.

Reaccionário para uns, aristocrata de místicas formais ou partidário de uma explicação freudiana do homem, Bergman é encarado por outros como um moralista sinuoso mas de coordenadas sociais engenhosamente apercebidas. Autor pessimista nuns casos, autor rosa noutros. Acusado aqui de puritanismo, enaltecido mais adiante como um liberal de perfil erótico, um neoepicurista e, apesar de católico confesso, rotulado por Kyrou como «o mais ateu dos realizadores».

Bergman assiste e não descobre as regras maiores do seu jogo. O universo que nos descreveu até agora paira sobre uma nebulosidade confusa; é um limbo (de verdades e mitologias) a meio caminho entre a Vida e a Morte, entre o Pecado e a Redenção. Um universo suspenso, onde cada crítico vai plantar o «seu» Bergman, a «sua» Verdade — o Santo ou o Demónio.

No levantamento dos pontos essenciais desse universo, no desenho à escala comum da sua geografia moral, debatem-se os especialistas do «caso Bergman» ou da «linha geral Bergman», enquanto o espectador de circunstância, menos ambicioso, menos comprometido com a responsabilidade de obter uma visão panorâmica, se contenta com destacar do conjunto certo filme ou certa problemática a que dá importância de maior.

Recordando agora «Sorrisos de Uma Noite de Verão», o que para lá de tudo me impressiona é a preocupação evidente do realizador em

mergulhar, esta e outras histórias que nos tem contado, num clima insólito, relativamente às personagens e à acção.

Quem viu por exemplo «La Nuit des Forains» não pode deixar de perguntar-se por que razão transferiu Bergman aquela narrativa para um cenário històricamente indefinido, em que a farda dos soldados estilo século XVIII e os canhões anacrónicos dominam uma paisagem por vezes medieval. Não se trata de um filme histórico, nada justificava aparentemente essa atmosfera fabricada — e no entanto a deliberada recusa ao tempo actual é flagrante.

Outro caso: «Morangos Silvestres». Sabemos que a tragédia do velho professor decorre nos nossos dias, mas Bergman sobrecarregou-a de tantos «flashbacks», ora românticos, ora caligarescos, que o ambiente se repassa de um tom «irreal». E tão depressa nos encontramos numa auto-estrada de asfalto, como no mundo fantasma de Freud, como ainda em plena farsa do «lar burguês 1900».

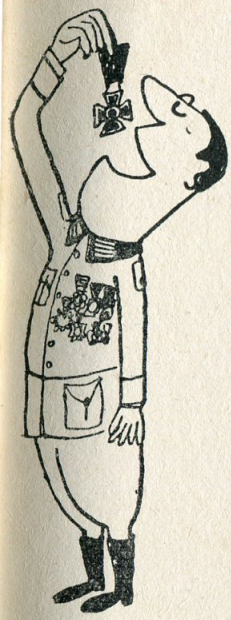
Consultam-se a seguir os manuais e a verificação subsiste. A ficha de Bergman assinala-o como um artista sem preferência pelo argumento histórico, se bem que uma parte substancial dos seus «scripts» seja recuada a um cenário física e històricamente equívoco.

Existe, portanto, uma «anactualidade» voluntária no quadro de costumes e de valores em que se processa a tragédia do homem de Bergman, e esse recurso, essa obsessão de o demonstrar ridìculamente constitui a demonstração pelo absurdo dos preconceitos que ele ingènuamente conserva em relação à sua época. Preconceitos «actuais», vivos, mas que só um cenário obsoleto pode ainda suportar.

O espectador de Bergman, homem do século nuclear, comporta-se ainda «em família» como um retardatário alheado do tempo. Como um provinciano em palácio de «chauffage».

Semelhante atitude provém de uma sublimada visão medieval do homem e isso explica a dominante das atmosferas obscuras (e obscurantistas) em que Bergman desenha certos momentos primitivos ou brutais.

Mesmo numa capital altamente civilizada como Estocolmo, as exteriorizações do provincianismo revelam-se aos primeiros contactos do viajante. O machismo juvenil, o patriarcalismo familiar, algumas expressões puritanas demonstram superiormente essa tendência. E «Sorrisos de Uma



Noite de Verão» sublinha-o cruelmente. Aqui o provincianismo doméstico organiza-se nos seus condimentos basilares: Egerman (muito mais velho do que a esposa — como mandam os antigos códigos), aparece-nos como um honrado do nosso século XVII. Ele, o varão, braço da autoridade; ela, as inferioridades naturais da mulher. E o drama íntimo da jovem Sr.ª Egerman ilustra essa submissão: embora vítima de um matrimónio não consumado, a lei patriarcal impõe-lhe uma obediência ao esposo de que a própria Igreja nos dias de hoje a dispensaria.

Ingmar Bergman aponta deste modo um dos primeiros vestígios medievais que subsistem na ética provinciana em vigor na sociedade «fin de siècle» e fá-lo pelo lado mais sensível: através das relações sentimentais.

Quando afirmou certa vez que «o cinema permite desenterrar realidades que ultrapassam toda a realidade», quando Beranger o definiu como um realizador que se passeia no tempo actual através de abismos sem fundo onde se debatem autênticos pavores de Jerónimo Bosch ou de Shakespeare, compreende-se a preocupação de desmontar as influências medievais que se exalam do subsolo moral do mundo civilizado. O clima crepuscular que pesa inesperadamente sobre as sequências de «La Nuit des Forains», a «mistificação» propositada da realidade física e o facto de ter sido Bergman o realizador de «A Fonte da Virgem», lenda da Idade Média sobre o calvário de uma virgem, provam que ele soube localizar o ponto histórico de onde partem as raízes bárbaras da tragédia sentimental.

Herdadas directamente dos caticismos da Idade Média, a concepção primitiva da Mulher, a ideia de autoridade sob formas instintivas e a Vida considerada como provação expiatória, constituem os vértices do palco insólito em que circulam as personagens de «Sorrisos de Uma Noite de Verão». Petra, a criadita, simboliza a mulher tentação, a mulher instrumento do pecado; o pastor Henrik, o apóstolo seduzido. Adão e a Serpente. O Diabo ladino e o apóstolo atormentado em versão camponesa.

Geomètricamente dispostos os trunfos deste jogo em família provinciana, a carta de «bluff» é desempenhada por um capitão sedutor. Aparece de crista levantada. Fala em duelos, atira facas ao retrato duma velha, ostenta armas e pergaminhos. É a caricatura viva de um outro autoritarismo provinciano: o «machismo», a exibição das virilidades.

Esse troféu entrega-o Bergman à criadita Petra. É ela quem ouve da boca do namorado a mensagem do último sorriso dessa noite de Verão: «Nada mais alegre do que a Vida!», diz-lhe o namorado. «Repara: agora sorri para os infelizes, para os humilhados, para os pobres».

E é ela quem corre o pano àquele cenário obsoleto «de fin de siècle», de fim de uma sociedade, voltando costas ao pequeno mundo provinciano, correndo e cantando pelos campos, e abrindo-se para a Vida em gargalhadas saudáveis.

JOSÉ CARDOSO PIRES

A NECESSIDADE DE UMA ATITUDE

Para além do universo artístico, em que ao fazedor de arte é permitida uma distorsão da realidade, de acordo com os seus processos, cânones ou ideologias, deve a arte ter sempre uma dimensão humana e comunicá-la. De todas as formas de expressão sentimental, caracteriza-se e distingue-se a forma artística por esta dupla orientação — fazer parte da realidade, por um lado, interpretá-la e comunicá-la, por outro. Nisto consiste o momento específico do sentir em arte, que lhe confere dimensão antica — em ser e comunicar.

Ora, Ingmar Bergman realiza, com impressionante facilidade, este mesmo ideal. Consegue, com efeito, o que não poucos realizadores, presos

por Jorge Pegado Liz

a um estrito realismo primário e infantil, têm desejado ardentemente, por vezes até com obsessão — dar-nos o homem real.

Na realidade, depois de escolhido um certo tipo psicológico, através de processos fílmicos, decerto não muito novos (por ex., o recurso ao sonho ou ao «flash-back»), mas empregados com originalidade marcada, com magistral oportunidade e na dimensão ideal da sua utilização, Bergman é capaz de nos dar, de nos transmitir a pessoa escolhida.

Na escolha da personagem está, sem dúvida, o pensador, o poeta, o filósofo. E importa notar a influência notória que a temática de Bergman revela do existencialismo, nomeadamente de Kierkegaard e Kafka, mas também mesmo de Karll Jaspers. A par disso, importa acentuar, também, a notável originalidade com que é feita a transposição, para o cinema, do primado do existencial, e, com ele de toda a gama de sentimentos desencontrados que a síntese existencial nos revela. Com efeito, desde o profundo desespero à intensa amargura, desde a angústia à inquietação metafísica, desde a saudade à tristeza, desde a náusea à desilusão, tudo Bergman começa por nos transmitir em palavras (o monólogo ou o diálogo), que cedo se resolvem em imagens sugestivas, por vezes misteriosas, mas sempre belas e profundas.

Na forma de nos comunicar tudo isto (e com isto), a personagem escolhida, enquadrada primeiro num corpo físico — e eu recordo aqui a adequação perfeita dos intérpretes escolhidos por Bergman para as suas

personagens, nomeadamente femininas — rodeada, depois, por um conjunto de seres, desde pessoas a cenários, ambientes, a maneiras de viver que formam o corpo social da acção — está o artista, o realizador.

Mas o que mais impressiona em Bergman é que este esforço não se dirige a uma ou duas personagens principais dos seus filmes. Muito pelo contrário, é impossível dizer quem é principal e quem é acessório. À unidade de acção, junta Bergman uma impressionante dignidade no tratamento de todas as personagens, de modo a deixá-las inteiramente livres e conscientes, com a sua própria verdade psicológica, os seus conceitos pessoais, a sua visão do mundo e dos outros. Em conseguir atingir esta dimensão plenamente pessoal, não com uma ou duas, mas com todas as personagens das suas obras, que nelas acabam sempre por encontrar a sua dimensão integral enquanto pessoas, que se sabem e se conhecem como tais, e em no-lo comunicar — nisto reside, a meu ver, a genialidade de Ingmar Bergman.

Para a perfeita compreensão dos tipos psicológicos escolhidos, e das suas reacções em situações concretas (tantas vezes situações-limite), é, de certo necessário um conhecimento tanto quanto possível aprofundado da vida individual e social sueca; isto é nítido, sobretudo, em «Sorrisos de Uma Noite de Verão». Só assim se poderá apreciar o profundo realismo e surpreendente verdade das personagens de Bergman, e da sua interpretação. Realismo que tem a força maravilhosa que vem do palpitar da vida, e não dos pormenores da realidade, colhidos em flagrante ou propositadamente elaborados; verdade que lhe advém de um atento e sério estudo da alma humana, dos seus problemas e inquietações.

Mas, a qualquer é possível, para além do que há de particular em cada personagem, descobrir, na forma dramática ou «em-outro» da sua apresentação, não o que ela tem de comum a todos os homens — abstracção mais própria de um tratado filosófico, do que de uma obra de arte — mas o que nela há de singular, digamos, de pessoal. É, com efeito, na singularidade que encontramos a pessoa, e só na medida em que descobrirmos o que há de singular em cada personagem de Bergman, é que poderemos compreender o espírito que a insuflou, dirigiu e criou.

É um pouco isto o que vou tentar, em seguida, em relação ao velho Prof. Borg de «Os Morangos Silvestres».

O EU E OS OUTROS — DA NECESSIDADE DE UMA ESCOLHA

«Um gato ou uma pessoa...»
— Borg

Absurdamente colocado num mundo que não foi feito para ele, estrangeiro em qualquer parte, o homem choca-se, desde o seu nascimento com os outros homens. Da necessidade de com esses outros se relacionar, surge a necessidade de uma atitude. E atitude significa escolha.

Admiràvelmente interpretado por Sjostorm, velho realizador com quem Bergman tanto aprendeu e de quem confessa expressamente a influência, o Prof. Barg é-nos apresentado, desde as primeiras imagens, como um homem que venceu. Também ele tinha escolhido. Mas escolhera o caminho mais fácil — o da vitória.

Em toda a sua vida, que ele recorda agora, no limiar da morte, tinha sido como um rei Midos da destruição. Uma excessiva compreensão dos problemas e das coisas, levara-o a uma atitude de espectador, vagamente participante — pior que a indiferença — perante o mundo em que os outros se debatiam. E, quando deles se aproximava, era para destruir. Não tem outro significado, no primeiro sonho, o homem sem rosto, parado na rua, em que o Professor toca, e se desfaz.

O erro fundamental é, pois, este — a adopção dum sistema vicioso nas relações com o próximo. Aos laços puros, mas incómodos da amizade, à ternura difícil do amor, Isak Borg preferira o caminho frio e fácil do domínio. Domínio interior de si próprio, primeiro, até uma autoconsciencialização permanente e dolorosa; domínio do conhecimento, depois, através da uma vida inteira devotada à ciência e ao saber; domínio dos outros, finalmente, reduzidos à categoria de «seres-para» e não de «seres-em-si».

Toda a vida do Professor, nas suas relações com os outros, a partir dum primeiro momento que Bergman situa na adolescência, e nem se esforça por nos fazer crer absolutamente livre, tinha sido isso — um desfazer de pessoas, o sacrifício, ao culto de si mesmo, do interesse alheio. A partir da infidelidade de Sara, tudo passa a ser lógico e coerente. Duma lógica fria, onde a traição da esposa, o ódio do filho, a atitude da nora, são puras consequências; duma coerência absurda, onde nos aparece como natural a supressão indolor da mulher, a indiferença do Professor para com os problemas da nora, o seu total desconhecimento do filho, a quem não ama e que julga respeitá-lo.

Ao egoísmo daquele que aos vinte anos viu as suas esperanças mortas, cedo se vem juntar o orgulho de quem se escolheu e construiu

vitorioso. Conquistando louros, alcançando êxitos mundanos, fazendo o bem por profissão e recebendo agradecimentos por dever (cena da bomba da gasolina), sem nunca dar nada de si, incapaz de paixão ou de amor, sem admitir que a ternura de um carinho ou o calor de uma carícia atravessassem nunca a máscara de há tantos anos afivelada, — eis o Prof. Borg.

É no momento de receber a mais alta distinção que a vida lhe pode conceder, que começa o filme. E, com ele, a peregrinação.

A VIAGEM — DA SEGURANÇA À INCERTEZA

«Indiferença, solidão e morte»
— Marianne

A ideia da viagem como transmissora plástica de uma mudança ou modificação psicológica, tão cara a Bergman (recorde-se a viagem de «Uma Lição de Amor»), está aqui, também, presente. É, com efeito, durante a prosaica viagem de automóvel, que vai conduzir o Prof. Borg à cerimónia do jubileu, que se opera perante nós, uma transformação. Melhor, uma tomada de consciência.

De há muito o velho Professor vinha tendo dúvidas. Enquanto escrevia no silêncio do seu escritório sombrio, enquanto discutia infantilmente com a criada de há tantos anos, enquanto dormia. Sim, é principalmente o sonho que lho vai revelar; é pelo sonho que começa a romper-se e desmoronar-se o sólido e seguro universo daquela personagem.

A morte está próxima e ele está só. Caminha pela cidade deserta e sem tempo. Tudo é silêncio, excepto o seu coração, que ainda bate. E o Professor tem medo. Procura alguém, e o único homem que encontra e que toca, desfaz-se numa mancha de sangue, que se espalha pelo chão. Como todos os outros em quem tinha tocado em vida. De repente, surge o carro funerário que se desmantela, e, de dentro do caixão, ele próprio (1.º sonho).

O juizo é inexorável. Sara aparece-lhe, e Isak vê-se, horrorizado, num espelho que aquela segura; está velho e incapaz de sorrir. Procura desviar o olhar, mas Sara diz-lhe, em tom levemente acusador: «Não podes suportar a verdade. Sabes muito, mas nada sabes; não sabes o que faz doer...». A imagem esfuma-se e, agora, numa atmosfera freudiana, Borg encontra-se perante um examinador, parecido com o automobilista católico, e em quem se adivinha o juiz. Numa sala de aulas, com reduzida assistência, uma série de testes revela a incompetência profissional de Isak. Em seguida, é acusado pela mulher do seu egoísmo e crueldade, da sua indiferença e exagerada compreensão dos problemas, «como se fosse Deus-Pai». Sem tempo para uma justificação, ouve a condenação à pena habitual: a solidão (2.º sonho).

É isto que o professor teme. No fim da vida Isak Borg não está seguro. E esta sensação de insegurança e de incerteza há-de desenvolver-se, em ritmo acelerado, até ao fim do filme.

A viagem inicialmente monótona, que só a conversa com a nora faz pressentir alguma coisa que se aproxima, o tempo progressivamente sombrio, o desastre do casal católico, com quem Borg se identifica, e o encontro com os três jovens, em quem Isak se revê, tudo são peças indispensáveis no desvelar de um estado interior de dúvida, que se vai resolver em consciência. No fim da queda — a descoberta.

Esta é ajudada pela recordação do passado, do tempo que já não volta mais. As claras imagens da adolescência (com o velho Professor, por vezes, a espreitar, a medo, no escuro), a sequência da sua conversa com Sara, junto do morangueiro silvestre, onde tudo começou, a invocação desses momentos decisivos, irreflectidamente vividos, tudo serve para o Professor tomar consciência do seu erro.

Todo o processo fílmico da viagem (deslocação no espaço, que implica uma deslocação no tempo, e uma reflexão sobre o presente, no contacto com o passado reencontrado), respeitando o mais estrito realismo, é, assim, traçado de forma a demonstrar-nos, através de uma série de obsessões, alucinações e recordações, plàsticamente tão bem harmonizadas, que a vitória foi um fracasso, a glória, um falhanço. Para isto contribui, não só o excelente diálogo entre as diversas personagens, nomeadamente entre Borg e Marianne, mas também, e principalmente, o perfeito domínio que Bergman demonstra ter, dos elementos e processos técnicos, de forma a conjugá-los numa linguagem rica, plástica, dramàticamente apaixonante. A par de uma interpretação maravilhosa, e duma gravação cuidada da banda sonora, o contraste da fotografia entre o presente (sombrio) e o passado (luminoso), os movimentos de câmara, calmos, precisos, incisivos, ilimitando as cenas e as posições, a perfeição dos enquadramentos, o jogo subtil e apropriado dos diferentes planos, a segurança e domínio na utilização do ângulo, que um doseamento rico de luz enormemente fortalece, tudo nos conduz a aceitar o inevitável fracasso das vidas que seguem caminhos puramente humanos.

O SORRISO FINAL — A SOLUÇÃO?

«Praeclarissime atque experimentissime»
— Cerimónia do Jubileu

Mais importante do que todo o resto — o encontro com os três jovens. Recordam-lhe eles o seu passado, que foi; mas fazem-no ver, principalmente, o passado que não foi o seu, e que já é tarde para conseguir.

Misturando o presente com o passado, o triste e o alegre, a juventude e a velhice, o sonho e a realidade, Bergman conduz-nos a um beco sem saída.

O Prof. Borg está só. A solidão que se lhe adivinhara nos sonhos, sente-a ele agora. Só no automóvel, em que a câmara o isola, em sucessivos grandes planos, do resto dos viajantes; só na cerimónia fúnebre do jubileu, em que novamente, a câmara o isola, no momento de ser consagrado; tão só no mundo, como, afinal, na cama do quarto de hóspedes em que se deita, e em que recorda pela última vez, os seus pais.

O Prof. Borg não encontra nada. Nem mesmo nas suas próprias recordações. Sabe que errou, mas reconhece que é tarde para voltar atrás. Tão impossível recomeçar, como tirar a máscara, que se lhe colara ao rosto, e agora é ele-próprio. Tenta-o em relação às pessoas mais chegadas, com as quais está ainda em jogo a vida afectiva: tenta com a criada velha, a quem oferece o tratamento íntimo, merecido ao cabo de anos de respeito e convenções, e é repelido; tenta com a nora, a quem conta os seus sonhos e inquietações, e o resultado é inspirar dó, piedade; tenta por fim, com o filho, já nas últimas imagens do filme, a quem quer transmitir o seu desejo de perdoar a dívida, e a única coisa que recebe, é um frio e orgulhoso: — «Eu pagarei!» Tão impossível comunicar, como voltar a nascer. Tão impossível recomeçar, como ter começado de outra maneira.

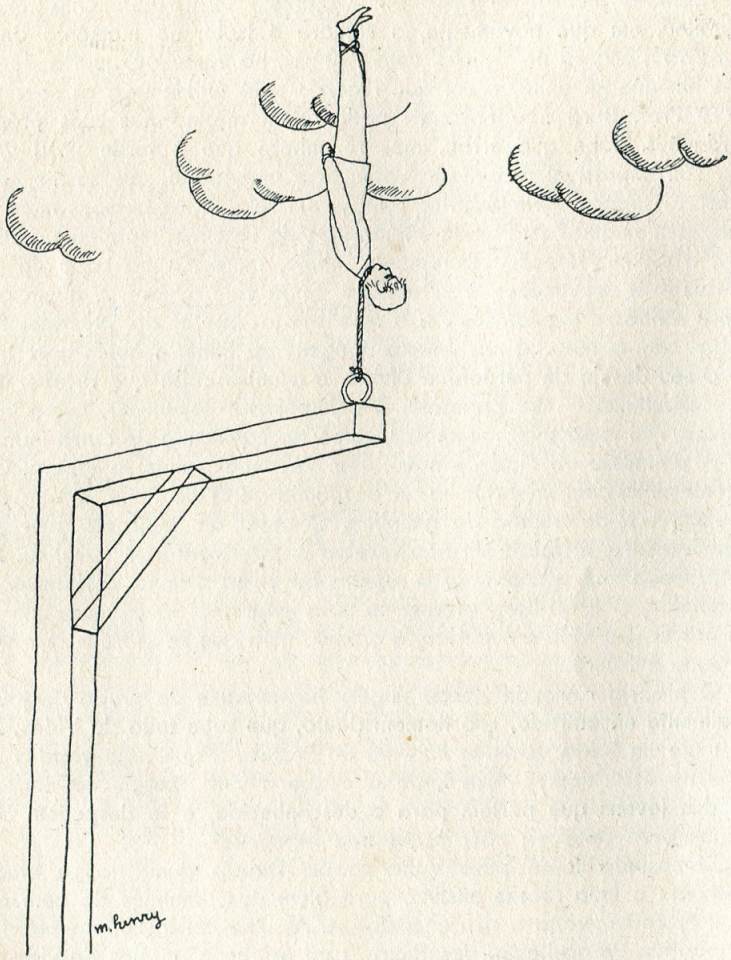
A promessa de algo de novo, vem de onde menos se espera. Cena aparentemente sem importância na economia geral do filme, e, em regra, esquecida — a da bomba da gasolina. O casal dá calorosas provas de reconhecimento, e insiste em não receber o pagamento da gasolina. E aí, pela primeira vez, a confirmar a ruptura do velho sistema, desinteressado, desprendido, o Prof. Borg oferece-se para padrinho da criança, que está para nascer. De toda a sua vida, é o único acto que se oferece com vocação para o futuro.

O próprio ramo de flores, singela homenagem do grupo de jovens, casualmente encontrado, «ao homem douto, que sabe tudo da Vida», assinala mais um breve acidente na vida do Professor, que logo volta a mergulhar na escuridão. O que importa é que a vida chegou ao fim, e os risos dos jovens que partem para o desconhecido, e se despedem como «amigos para sempre», não tornarão a repetir-se.

Demasiado tarde para voltar atrás. Depois duma longa viagem, semelhante a uma ascese mística, para além dos domínios do bem e do mal, o Professor volta a si e encontra-se. Alguma coisa mudou — esta atitude positiva de aceitação dos factos, esta assunção heróica da vida passada, são índices característicos duma pessoa que nasceu.

E, quando o Professor adormece, sorrindo, ambìguamente, num grande plano de intenso valor dramático, com o sorriso fatalista de quem se esqueceu de viver e agora sabe que nada mais pode esperar do que a morte, Bergman não nos conduz a uma solução, não nos propõe um caminho, nem mesmo nos dá o consolo de um remorso tardio. Para além de tudo isto, descobre-se, porém, um sentido na vida...

JORGE PEGADO LIZ



A VIDA E A MORTE

por JOÃO VEIGA GOMES

I

A arte de Bergman não pode resultar de um jogo, ser obra de um feliz acaso. Pelo contrário, deve considerar-se uma arte funcional. Isso não significa, porém, que ele a utilize para fins de propaganda ou didácticos. Não se trata de pura técnica. O carácter funcional da arte de Bergman consiste em pôr a câmara ao serviço de uma concepção do mundo, de um pensamento. Este carácter é particularmente vincado em «Morangos Silvestres».

O objecto principal da atenção de Bergman encontra-se ligado à pessoa: a câmara quase se limita a reagir de forma adequada ao exame do rosto e dos gestos que revelam os estados de alma.

Por meio da câmara, metòdicamente, vai-se processando a análise dos temas existenciais que mais preocupam o realizador de «Morangos Silvestres»:

Vida, Amor, Solidão, Morte...

Bergman é, pois, um cineasta-pensador. Qual o valor do seu pensamento no filme em questão?

Não vou tão longe como os autores que falam de uma filosofia bergmaniana, se bem que não utilizem a expressão em sentido próprio.

O pensamento de Bergman não inova. Podíamos perfeitamente discutir as influências que sofre, as suas afinidades com esta ou aquela corrente filosófica. De resto o cinema como forma da expressão não permite atingir, em profundidade e muito menos em rigor, o nível filosófico.

Mesmo se não nos contentarmos com as imagens e procurarmos induzir alguns princípios (não sem o risco de uma interpretação arbitrária), torna-se difícil encontrar sinais de um génio filosófico, iluminação, sopro de novidade...

No entanto, estes filmes vêm repassados de um pensamento, de uma moral e, para não repetir erradamente o termo filosofia, de uma sabedoria. Por isso se critica à toa o seu intelectualismo. Conjugando a arte cinematográfica com uma concepção pessoal do mundo e da vida, Bergman ocupa um lugar de enorme relevo numa corrente de realizadores que tem contribuído para que o cinema apresente uma problemática cada vez mais complexa tendência que aliás triunfou quase em absoluto no teatro moderno.

A originalidade e o génio de Bergman manifestam-se na forma de expressão, no pulso com que domina todo o filme, imprimindo-lhe a marca inconfundível do seu espírito.

II

Em «Morangos Silvestres» a figura do Prof. Borg enche, absorve toda a acção. Exemplo raro de uma criação, por assim dizer, «ptolomeica»: uma personagem ocupando o centro e as restantes girando à sua volta,

polarizadas, atraídas. Meros reflexos no processo psicológico de Isak Borg, cabe-lhes o importante papel de motivar a meditação e o sonho.

A repetida evocação do passado através do sonho não me parece contrária à economia do filme. São raros os factores de dispersão, os elementos gratuitos. Pelo contrário, daquele esquema «ptolomeico» resulta uma acentuada unidade, uma espécie de coerência que fortalece o entrecho.

Após o jubileu ouvem-se as seguintes palavras: «Durante a cerimónia eu pensava nos acontecimentos do dia e decidi escrever o que se passou. Nesta curiosa série de acontecimentos, adivinhei uma notável causalidade».

É justamente a esta sequência de fenómenos predominantemente de natureza psicológica que o espectador assiste, como se tudo resultasse das notas cuidadosamente recolhidas pelo Prof. Borg.

Que concluir então dos fenómenos anotados no que respeita ao estado religioso de Isak Borg?

III

Após os primeiros contactos com a morte (sonho dos relógios sem ponteiros), vai o prof. Borg ser interrogado várias vezes durante a viagem Estocolmo-Lund, sobre se é crente ou não.

Uma primeira aproximação da questão é-nos dada pelo incidente com o estranho casal Alman. A instabilidade conjugal é suportada no dizer de Iten, de um lado pelo seu «catolicismo», de outro pelo histerismo de sua esposa, Berit. Frase de choque, provocando forte reacção em Berit que esbofeteia o marido.

O incidente provoca na memória do Professor a recordação do criminoso fracasso da sua própria vida conjugal. Mas o elemento religioso desperta igualmente e o resultado é o sonho em forma de exame. Exame que se reveste do significado de verdadeiro Juízo Final, visto que tem por efeito uma pena que perderia todo o significado se não fosse eterna: a solidão.

No limiar da vida eterna o sentimento de culpa conduz o velho médico a um inferno: Iten desempenha agora o papel de um diabólico inquisidor. Isak Borg é condenado.

O processo onírico leva a uma curiosa inversão de papéis: são justamente Berit e Iten que haviam sido obrigados a descer do carro atendendo ao seu comportamento escandaloso — «Perdoe-nos, se puder» (Berit) — os instrumentos da Justiça.

Iten mostra-se agora com um ar rigorosamente formal, no estrito desempenho da sua função de julgador, o que o torna quase irreconhecível. Mas para além dele, sugerida talvez pelo fantástico do pesadelo ou pela obcessão da morte, sentimos como o próprio réu, a presença de uma justiça sobrenatural, invisível.

Iara (estranha ressurreição da noiva perdida), seus companheiros Anders e Victor acabando de almoçar com o Prof. Borg e nora, Marianne, num terraço ao ar livre. Ambiente idílico onde não falta uma guitarra. Os dois rapazes, porém, discutem a existência de Deus. Interrogado, o Professor responde na sequência de um velho cântico interrompido: «Vi os seus sinais quando as flores crescem...»

Qual a seriedade a atribuir a estas palavras?

Há um sorriso dúbio, reticente. O Professor foge a uma resposta inequívoca. O cântico não pode ser aceite como uma afirmação de crença. É dito por inspiração do ambiente, pelo contágio da música e do verso, fugindo ao choque com as posições bem definidas dos rapazes. Um deles, o noivo de Iara, escolheu a vida religiosa, o outro, que só acredita na morte como fenómeno biológico, cursará medicina. Outros tantos factores na acentuada «causalidade» que liga os acontecimentos do dia.

A atitude do Professor volta a ser equívoca quando no automóvel Iara lhe põe de novo a questão, em termos quase infantis. No mesmo momento Anders e Victor, a dois passos dali, batem-se pela mesma causa, síntese viva da constante negação e afirmação de Deus ao longo do filme.

Todos os indícios conduzem a afirmar que Isak Borg não praticava qualquer religião. Não quer dizer que fosse cego de nascença aos valores religiosos.

Num dos sonhos, a Iara do passado confessa que preferia Sigfrid a Isak porque o primeiro era mais alegre do que o irmão e este mais complicado: «Ele quer, sempre que estamos juntos, discutir sobre a Vida e a Morte».

A infidelidade de Iara que acabou por desposar Sigfrid e, mais tarde, o falhanço com Karin, esposa adúltera, concorreram para modificar Isak Borg ou para acentuar a sua secura e o seu egoísmo. A frieza do seu carácter coaduna-se no entanto com o afastamento da vida religiosa. Médico preocupado apenas com a sua profissão, alheio a problemas humanos e divinos...

IV

Imulstronstallet — o tempo e o lugar dos morangos, saudosa evocação de uma idade de oiro que Isak Borg vivera em família, num ambiente saudável e luminoso — símbolo que se identifica com o paraíso perdido: «Vivi aqui até à idade de 25 anos», diz ele a Marianne mostrando-lhe a casa em que nasceu.

Depois a queda num mundo gelado, verdadeiro inferno de solidão e de sombra onde Isak se vê transformado na figura do Prof. Borg, coração de pedra que atinge o seu termo.

Inicia-se aqui um processo através do qual se procura isolar o erro fundamental que vicia toda a sua vida.

O egoísmo, em suma. A adopção de um sistema aberrante nas relações com o próximo.

Paraíso, pecado original, queda.

Nos derradeiros tempos da sua existência este Prof. Borg procura fugir do seu cárcere de solidão e reencontra o paraíso perdido. Ao longo da jornada, tenta tìmidamente e sem grande êxito uma abertura para os outros.

A breve passagem de Iara, Anders e Victor desperta simpatia, termina em ternura, mas faz renascer a angústia, a saudade da juventude que Isak Borg não pôde conservar na alma. Os jovens partem, e é para sempre.

A influência dos jovens não deixa de se fazer sentir nas relações entre o Professor e a nora.

Marianne desabafa. Conta o drama da sua maternidade ameaçada por Evald — filho não desejado de Isak Borg — que não quer ter descendência. Esta situação é o reflexo do próprio falhanço conjugal do velho, espécie de maldição que se repercute no filho.

O tema da maternidade é constante em toda a obra. Desta vez Marianne conservará o filho que traz no ventre e a sua aproximação de Isak Borg constitui a única grande vitória sobre a solidão.

Outras tentativas junto da velha criada e de Evald não são igualmente coroadas de êxito.

Recomeçar é difícil. Mas, mais do que a esperança de um triunfo absoluto sobre a solidão, importa registar toda a dura prova imposta por uma força estranha.

O casal Akerman, do posto de gasolina, dá-nos um Prof. Borg mais humano, mais normal. Algo ficou do passado: «As pessoas daqui recordam-se da sua bondade».

Nova região de longínquas recordações. «Comecei aqui como médico...»

Tudo aconteceu numa época em que já o egoísmo dominava: «Devia ter ficado por aqui...»

O Prof aceita o convite dos Akerman para ser padrinho de um filho que aguardam.

Dois vínculos hipotéticos, a transitar na incerteza do futuro: o neto e o afilhado, que estão para nascer.

Qualquer preocupação ainda no espírito do Prof. Borg diz respeito a Marianne, a Evald e ao fruto do seu amor: libertá-los do erro fundamental, do cárcere que, à semelhança do pai, Evald tende a fechar à sua volta.

Parece, no entanto, que Evald terá melhor sorte. O amor da mulher, o filho, o futuro, tudo afinal se encontra no âmbito das suas possibilidades. Daí uma certa tranquilidade final, na perspectiva das relações familiares e humanos de Isak Borg. No limiar da morte, ressurge o tema da vida.

V

Adormece, sonhando que Iara, a noiva perdida, o vem buscar e conduz para junto dos pais. Encontra-os à beira de um lago e vê-os acenar-lhe, na luz do sonho. De novo o lugar e o tempo dos morangos silvestres. Estaria salvo? Redimido? Não. Apenas continuava no desejo de mesma pureza rústica, a mesma paz perdida. Renascer naquele lugar e jamais o abandonar, sem que o tempo nada alterasse...

O paraíso de Borg é um paraíso passado e terreno.

A aventura amorosa de Iara com Sigfrid, que veio perturbar a ordem paradisíaca, foi obra do acaso, de um capricho. Por consequência, o pecado original, a queda, a atrofia da capacidade de amar o próximo e a solidão, tudo isto é absurdo e injustificável.

Daí que não se encontrem sinais de prece nem de arrependimento. Apenas melancolia e estoica resignação. O erro mal poderá ser remediado. E, certamente, demasiado tarde.

Só o sonho pode criar a vida de amor que não soube e não foi capaz de continuar.

É certo que Deus existe. De outro modo a vida teria sentido, seria talvez diferentemente estruturada. Mas existe como se não existisse. Não há qualquer possibilidade de entendimento, de comunicação entre Isak Borg e Ele.

Deus revela-se de uma forma imanente não apenas na Natureza e nos outros, mas também na própria vida. Não pode dissociar-se das coisas boas, nem, sobretudo, das coisas más. A ideia do Bem atinge-se através do Mal — revela-nos a história do Prof. Borg.

O erro fundamental não pode atribuir-se a qualquer outra causa que não seja a existência de um Bem que não se procurou ou não se pode atingir. No entanto, a vida seguiu o seu próprio curso, sem enveredar pelo caminho certo. Livre, alheia, completamente autónoma, a vida cumpriu-se diante dos olhos espantados do homem e diante dos olhos de Deus. O Prof. Borg não pode ter querido a sua perdição. Querê-la-ia Deus?

Agora que atingiu o cume da sua existência o Prof. Borg compreende-a, pode mesmo enumerar-lhe os erros, ainda que as emendas fiquem por fazer. Frente a frente com Deus, a vida passada é objecto da consideração de ambos e por ambos se reparte a responsabilidade resultante do erro fundamental. Mas isto sem troca de razões, sem explicações desnecessárias, numa suprema incompreensibilidade da Providência Divina.

O olhar acusador de Deus não atinge o Prof. Borg, não se dirige ao homem mas à própria vida que se extingue.

Isak Borg responde à vida com o seu sorriso frio. E com esse sorriso adormece. Mas um tal sorriso não ofende a Deus, não O atinge nas alturas.

O céu e a terra, o campo e a cidade, a adolescência e a velhice, o amor e a solidão, surgem neste momento supremo como que clarificados. O absurdo desapareceu. Tudo é, por si só, evidente.

Os derradeiros momentos de Isak Borg são de verdadeira ascese. Não há revolta, nem remorso, nem arrependimento.

O professor liberta-se da sua própria vida e, apesar disso não se cansa de a contemplar como o objecto único e total que lhe foi dado. Ao atingir o seu termo, a vida de Isak Borg surge perfeitamente coisificada.

O professor desconhece a sorte que Deus reserva a essa coisa, e só então, de novo a torna sua, a reivindica e assume como tal.

Algo há de heróico, de puramente trágico nesta sucessiva libertação e reivindicação de uma vida viciada por um erro fundamental. Enquanto a morte ronda, o professor reconcilia-se com a vida, revelando uma grandeza de alma, uma espécie de forte generosidade, até então oculta.

O último sorriso é quase um sorriso de orgulho: Isak Borg é o homem que se renega, que se soube enriquecer com a experiência e o erro e que se dignifica no próprio confronto com o Todo Pedoroso.

Seria agora completamente descabido procurar através de «Morangos Silvestres» atingir o pensamento religioso do próprio Ingmar Bergman.

O pensamento que Bergman nos procura transmitir resume-se talvez em afirmar que o problema da existência de Deus e das relações entre o homem e Deus, pode ficar em suspenso e, para além disso, ser sempre possível ao homem descobrir valores morais por que possa orientar a sua vida: evitar ou reconhecer um erro e emendá-lo.

O problema moral vem, portanto, ao encontro do problema religioso, mas a solução do primeiro não depende da do último.

Parece-me, por fim, que o confronto com um filme mais recente mostra que os mesmos problemas tratados de forma de algum modo implícita em «Morangos Silvestres» continuam a ser objecto de meditação de Bergman. Refiro-me a «A Fonte da Virgem».

O pai de Karin vive numa época plena de violência e de afirmações religiosas. A sua tragédia de sangue e de vingança parece situar-se nos antípodas da tragédia de Isak Borg.

As diferenças resultam de se tratar de pessoas diferentes em épocas diferentes, mas o mesmo abismo separa o homem de Deus. Só por meio de um acto de fé o pai de Karin consegue superar a impossibilidade de entender os misteriosos desígnios da Providência Divina. Vencer o abismo:

— Não Te compreendo!

Não compreende Deus, mas pede-Lhe perdão e, para reparar o pecado, promete edificar-Lhe uma igreja.

Tal é, para o homem essencialmente crente radicado num ambiente repassado de religião, a única maneira de poder continuar a vida em paz de consciência. Não surpreende que a lenda acrescente que a água purificadora jorrou de sob a cabeça da morta, revelando aos crentes o perdão e a misericórdia de Deus.

O Prof. Borg não teria visto o milagre.

JOÃO JOSÉ VEIGA GOMES

■ **«Uso barba por símbolo. Corto-a simbòlicamente também. Há em mim um actor inato que se caracteriza diferentemente segundo as circunstâncias. Bem, por vezes; menos bem, outras. De qualquer modo, a barba é uma máscara má, e dissimula-se provàvelmente muito melhor, com o rosto barbeado de fresco» — BERGMAN.**

■ **«Para quem trabalhamos nós? para o público, simplesmente. E quais as aspirações que devemos realizar? As do público. Estamos na pele do artista que, de livre vontade, faz o salto mortal, para satisfação dos espectadores do circo. Devemos também arriscar o nosso nome e a nossa vida para satisfazer as necessidades do cinema. Devemos conseguir um número tão perfeito, tão arriscado, que faça esquecer os espectadores de si próprios, esquecendo os seus pais, as suas mágoas, os seus impostos. Sòmente quando conseguimos isso justificamos totalmente a nossa qualidade de artistas» — BERGMAN.**

o rosto e a más cara do artista

por JOSÉ VAZ PEREIRA

Sai-se do último filme de Bergman exibido entre nós, com a sensação de que um feiticeiro de invulgar talento brincou connosco durante hora e meia. Se aqui e ali forçou a nota (a cena em que o médico fica trancado na sala onde está a fazer a autópsia do falso Vogler) e rematou duma maneira chocarreira e algo abrupta a acumulação dum material dramático que numa espécie de capricho de jogador enfastiado, de alquimista aborrecido, ele retroactivamente destrói duma só penada (mas afinal era uma comédia — espantam-se alguns espectadores) — não há dúvida que estamos perante uma obra desigual, é certo, mas cujo interesse, cuja capacidade de comunicação superiorizam de longe o cinema que por aí se vê.

Muitos seriam também levados a censurar a efémera vitória do charlatanismo sobre a ciência, apesar do grito terrível, do dr. Verderus — não era de você que eu tinha medo, era da morte — mas será a defesa obscurantista dos curandeiros de feira que está em jogo? Pensamos que não. Uma coisa, sim, está em jogo, um grupo de pessoas, socialmente desclassificadas, humilhadas perante um médico que exibe a ciência como um privilégio de casta, um chefe da polícia a que a solidez do cargo e a autoridade de que disfruta fornecem todas as razões sociais para ter razão, um diplomata que patenteia o brilho duma cultura para «happy few»; nuas, despojadas de qualquer valor; prestando-se com submissa resignação a serem cobaias e espectáculo dos caprichos dum punhado de grão-senhores. Pois por uma dessas transmutações rápidas em que Bergman se tornou mestre, é essa mesma humilhação de que são vítimas os saltimbancos do «Teatro Hipnótico de Vogler» que lhes empresta uma dignidade súbita, uma brusca e silenciosa altivez face à violência e ao

desprezo social a que são votados (a «troupe» comerá na cozinha!), relegados para o pé da criadagem e do cocheiro como gente que entra pela porta de serviço. Claro que a primeira exibição redunda num falhanço sarcàsticamente dissolvido pelo médico, Vogler e os seus companheiros lembram nessa altura aquela personagem de Dostoievski, um pobre empregado que numa entrevista decisiva com um alto funcionário czarista vê soltar-se-lhe e tombar no chão um botão do fato já coçado enquanto os olhos de Sua Excelência fulminam sem compaixão a exibição triste e penosa da sua mediocridade subalterna.

Mesmo o materialismo pretensiosamente falso que exibe o chefe da polícia não será tanto uma linguagem de filosofia reveladora mas antes e principalmente o utilitarismo espesso dum pequeno satrapa com dragonas que discorre sobre os assuntos do espírito com a grosseria dum novo-

-rico. Parece-me estultícia pensar que Bergman personificaria nele a mentalidade vigorosa de certo positivismo esclarecido. Certamente que o médico é um cientista mas é também um ser descarnado, frio, sem paixão, incapaz de calor (a sua atitude ambígua ao descobrir a beleza da mulher de Vogler), único, e as críticas reportam-se nele não ao profissional mas ao homem. Se por um lado é verdade que a mulher do diplomata procura Vogler por outro é certo que isso pode não ser atribuído ao poder do frustrado discípulo de Messmer mas antes ao facto de na obra de Bergman a mulher ter não só a hegemonia mas até a iniciativa nas ligações. E em «O Rosto» tal constante não se atraiçoa, reafirma-se pelo contrário, quer na atitude da esposa do diplomata, quer na mulher de Vogler que autoritàriamente ordena ao marido para largar o médico, quer na criada que não deixa o cocheiro dos saltimbancos respirar e o obriga a render-se ao esplendor da sua beleza carnal, com a mais rotineira das tranquilidades, com a segurança duma mundana seduzindo um adolescente tímido — e Bergman mostra a «leadership» feminina desde cozinheiras a condessas como se a regra e o tema da fêmea devorando o varão não conhecesse limites ou compartimentos sociais.

Em Abril de 1960, escrevíamos a propósito da exibição de «Sorrisos de Uma Noite de Verão»:

«Tudo se passa em Bergman como se hesitações, encruzilhadas, dificuldades do dia a dia, imposições, tivessem há muito tempo sido deixadas para trás. É como se questões inadiáveis, respostas imperativas, fatalidade de tomar posições perante o x e o y da nossa vida política, social ou económica, pertencessem a uma época revoluta da Humanidade. Como se não fosse preciso lutar, reivindicar, sistematizar, construir. Como se — não se sabe porque misteriosa varinha de condão — o Homem ficasse de repente sòzinho em face de si próprio, alheado de tudo o que o rodeia para só viver a temática dos seus conflitos pessoais.»

Ora não será este isolamento, este tom a-social (nos prolongamentos, não na descrição) de Bergman, um pouco produto de circunstâncias específicas do mundo nórdico? Os que atacam Bergman, acusando-o de viver numa torre de marfim, esquecem-se de que ele não é italiano, nem mexicano, mas sueco.

Toda a gente sabe quem são a Rainha Isabel II, Tito, Frondizi, Ben Kedha ou Fanfani. Mas quem conhece o nome do primeiro-ministro da Suécia, do chefe do Governo norueguês ou do presidente do Conselho de Ministros da Dinamarca? E que significa essa ignorância? Primeiro que o mundo nórdico, ou melhor escandinavo, está fora das grandes linhas de força, das constantes geográficas da política internacional, escapando, portanto, aos grandes títulos nos jornais, e segundo, que a vida interna desses países devido a uma longa estratificação de respeito pelos costumes constitucionais, a uma progressiva democratização e universalização da assistência pública, a um alto nível de vida, conduziu à solução reformista de muitos problemas-chave que ainda atormentam povos da Europa, para

não falar nos outros continentes e garantiu a suecos, noruegueses e dinamarqueses a plenitude duma cidadania não só política, como até social e económica, na medida que não se concebe uma sem as outras. Portanto, a última coisa a esperar seria que um de Santis ou um Visconti surgissem na Suécia, ou melhor ainda que aparecesse no país com o mais alto nível de vida do Mundo a florescência estranha por inesperada dum cinema de reivindicação social.

Mas esta tranquilidade não resolve ainda todos os problemas. Quem leu a interessante série de artigos escritos de Estocolmo para o «Diário de Lisboa» por César Faustino poderá constatar que na excelência da organização social sueca se vêm cravar como malignas aberrações o espectro estatístico duma grande percentagem de suicídios, o alcoolismo e a delinquência juvenil, o que parece querer significar que para lá da satisfação de certas necessidades básicas do indivíduo persistem certas zonas de instabilidade emocional e desajustamento psicológico que aliás não são especificamente suecos, mas antes e principalmente contemporâneos se bem que os seus sintomas se revelem por formas diferentes.

Mas fundamentalmente deve evidenciar-se que, dada a conjunção de certas coordenadas, o pendor introspectivo do cinema de Bergman não é de estranhar, mas sim de aceitar como consequência lógica duma etapa social já percorrida e corresponde à manutenção duma continuidade (e não duma ausência) de conflitos numa sociedade evoluída, se bem que Bergman, numa «jonglerie» muito sua, nos transporte frequentemente ao século XIX, onde porém continua a falar-nos das ansiedades e das dúvidas do homem de hoje, do homem até agora (doa a quem doer) de sempre.

No presente filme é muitas vezes Bergman que interroga Bergman até à autopunição num vai-vem perpétuo de insegurança e tranquilidade, de utilitarismo e poesia, de crença e descrença, de amor e de ódio, de mesquinhez e grandeza (a cena de ciúmes de Vogler é comovente), de promessas falhadas e de filtros mágicos que não funcionam.

Eis nas últimas sequências o tremendo Vogler rebaixado, falando pela primeira vez para suplicar uma esmola, ei-lo segundos depois glorificado ao som duma roufenha e estrondeante fanfarra, apressando-se para dar um espectáculo no Palácio Real. O homem foi assim, dum jacto, arrancado à estranha imagem que ele próprio criara e restituído à sua dimensão bem terrena de pobre diabo em apuros.

Mas antes... Antes havia essa face que não chegara a ser um rosto, e essa mudez que sendo uma defesa não passava doutra face, mas a pantomina estava destinada a morrer apesar de, por segundos, ter saboreado o prazer momentâneo da vitória, apesar de Bergman sofismar o que realmente julga importante, esconder o que para ele é significativo — se o que se passa quando a face começa a ser um rosto, se o que se passa quando a face ainda é uma máscara...

JOSÉ VAZ PEREIRA

JOÃO BÉNARD DA COSTA

O RIGOR E A VERTIGEM

Todos os meios são permitidos (ao realizador), excepto aqueles que conduzam a um revés. Ao fim e ao cabo, os caminhos inquietantes são os únicos praticáveis e o rigor e a vertigem os ingredientes necessários à nossa inspiração.

INGMAR BERGMAN

Quando há cerca de dois anos o «Império» apresentou «Sorrisos de Uma Noite de Verão», revelando ao público português Ingmar Bergman, já este tinha conhecido, em muitos países da Europa, sucessivas fases de celebridade que o conduziram de o favor de uns raros, ao da unanimidade da crítica e público esclarecido, até — última e actual fase — uma certa saturação, a que não foi estranha a «avalanche» de filmes exibidos, que se traduz em comentários cada vez mais reticentes e escassos em relação às últimas obras apresentadas.

Que outros méritos não tivesse — e não tem — a nossa condição de espectadores forçadamente desactualizados e mal informados, o facto de se terem exibido entre nós, até ao momento em que escrevemos, apenas quatro obras de Bergman, evita-nos o perigo dessa saturação e coloca-nos em relação à sua obra numa quase posição de principiantes. De tal facto resultou, ao que supomos, o estarmos em melhores condições de apreciar «A Fonte da Virgem» — porque libertos do peso da obra já passada — que outros espectadores e outros públicos, vulgarmente mais afortunados. Acrescente-se que, se considerarmos «Morangos Silvestres» e «Uma Lição de Amor» como filmes não totalmente conseguidos (em termos de Bergman, entenda-se) o autor de «O Rosto» ainda nos não dera ocasião

de confirmar as superlativas classificações de que tem vindo a ser alvo, e que «Sorrisos de Uma Noite de Verão» amplamente justificavam. Podíamos assim apreciar «A Fonte da Virgem» sem excessivos preconceitos — pró ou contra, não interessa — numa posição expectante, sim, mas não enfastiada ou desenfastiada.

É «A Fonte da Virgem» um dos últimos filmes de Ingmar Bergman, cuja produção conta já algumas dezenas de obras. Parece não oferecer discussão — e até o espectador português está em condições de o afirmar — que a obra deste realizador apresenta uma evidente unidade, não só sendo possível aproximá-la pelos mesmos temas e obcessões, como até por uma maneira muito própria e inconfundível de cinematogràficamente lhes dar vida. Não pretendendo este artigo uma análise da sua obra ,ou do seu estilo, sublinhamos tão sòmente a dimensão metafísica em que toda ela cabe. adentro de uma problemática que, não directamente relevante de esta ou aquela confissão determinada, sugere ou pressupõe sempre como problemas básicos aqueles que naquela dimensão se incluem, quais sejam o da morte, do sentido da existência, do desespero, do nada, da solidão ou da incomunicabilidade. Problemática que o autor não aborda ao plano das infra-estruturas, mas que sempre, em sua obra, invoca uma explicação outra.

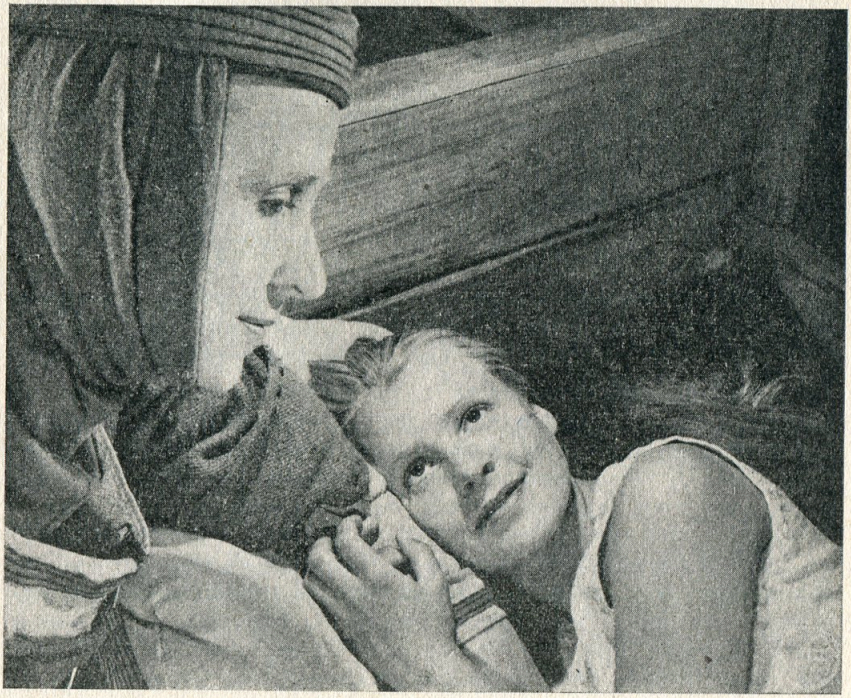
É evidente que uma posição como esta — que por provir de uma seriedade fundamental há que sobretudo respeitar — justifica preconceitos e dificuldades de adesão a quem se recuse a entrar na óptica do realizador. Mas, porque e por outro lado cada um dos seus filmes é uma interrogação não respondia, dificilmente se lhe pode deixar de aderir, dificilmente a podemos completamente evitar. É um humanismo que está em causa e, por assim ser, outros e diversos só podem ter interesse em nele se rever e com ele se afrontar. Como o jogador de xadrez — que por várias vezes nos surge em sua obra — Bergman convida-nos a uma partida de cujo resultado, ele mais que qualquer outro, está pouco seguro. A nossa confiança, ou o contrário dela, a tornarão em ambos os casos apaixonante. E cremos que poucos adjectivos sirvam com mais justeza para classificar a experiência a um tempo obscura e lúcida do autor de «La Nuit des Forains».

Isto dito, e pareceu-nos útil que o fosse, passemos ao filme, distinguido em sua análise três planos: o que nele nos é dito, como nos é dito, e o que o autor nos teria querido dizer; planos que, como é evidente, só metodològicamente podem ser separados.

Escolheu Ingmar Bergman uma vez mais (cf. «O Sétimo Selo») a Idade Média como lugar e tempo do seu filme. E escolheu-a — segundo as suas próprias palavras — para nos contar uma lenda. Pressupondo-se o seu conhecimento em quantos nos lêem, destaquemos dela apenas as linhas de força. Abre com a invocação a Odin por Ingeri, a criada que o pecado e a herança rácica simultâneamente tornavam naquela sociedade um elemento segregado. É ela que vai atrair a maldição sobre a sua

jovem ama, a muito pura Karin, que simboliza as forças a ela opostas e em quem, naturalmente, se concretiza o seu desejo de vingança. Situada Karin no seu ambiente familiar e dominical, vincado o cristianismo fanático da mãe e a funda instabilidade do pai, conduz-nos a obra para a sequência da violação, anunciada por uma simbologia poderosa: o sapo, o velho da floresta, a veste nupcial, as forças da natureza, violação essa que conduz ao eixo da narrativa. Ingeri que conscientemente a desejara e inconscientemente se lhe não quis opor, insere no seio de uma limpidez e de uma pureza, cuja fragilidade havia sido cuidadosamente sublinhada desde o início, a destruição que os pastores perpetuam. Esta destruição implica a outra: a vingança de Herr Tore, culminada no assassínato do rapaz que acompanha os pastores e que é imolado a uma ordem que desconhece, e por um crime a que fora estranho. O brotar da fonte no milagre final é a resposta às sucessivas interpelações e inquietações de Tore, ao mesmo tempo que a água que jorra purifica, com o sangue inocente derramado, os sucessivos crimes e apela para uma escala de valores irredutìvelmente misteriosa, pois que dominada e possibilitada por um Amor incompreensível e — aparentemente — absurdo.

Contar uma lenda, eis o meu objectivo, foi Bergman quem o disse. Antes de passarmos à análise do mesmo, consideremos, agora, o modo



como foi conseguido, particularmente conseguido, diga-se desde já. Tudo nesta obra — desde a iluminação, a fotografia, a banda sonora, ao «décor», à «mise-en--scéne», à planificação e à montagem foi cuidadosamente elaborado, com uma atenção demorada, que não descuida um pormenor, em que se não sente um lapso. Duma pureza formal inexcedível, recorrendo a uma linguagem clássica ao serviço dum sentido de realidade eminentemente moderno, evitando os grandes movimentos de câmara, insistindo e doseando os grandes planos, abandonando preocupações virtuosísticas, Bergman utiliza o seu enorme talento ao serviço de um ritmo e uma forma particularmente contidos, passo forçoso (pelo menos adentro de uma concepção estética como a sua) para uma linearidade ambígua e uma jugulada força, que não podem deixar de trazer à pena — mas só no que a este capítulo se refere — o nome de Bertold Brecht.

Vincamos esta característica — capital, ao que se nos antolha — se empregarmos uma palavra de Bergman: rigor. Rigor que não conhece na hora e meia de projecção um abrandamento, uma complacência, uma insegurança. Rigor tenso e inteiro em cada momento, que confere à obra em questão a sua específica e determinante qualidade do ponto de vista formal.

Põe-se agora o problema de saber em que medida essa construção formal, no rigor alicerçada e pelo rigor possibilitada, encontra ou não correspondência no «fundo» da obra; era ou não exigência sua e do autor. O que nos leva à terceira parte do nosso esquema: saber do que Ingmar Bergman nos terá querido dizer.

Algures, na entrevista aos «Cahiers du Cinéma», refere-se o autor de «Os Morangos Silvestres» — e aqui ficou em epígrafe — ao rigor e à vertigem como ingredientes necessários à sua inspiração. Se em todos os seus filmes os encontramos presentes, presente esse rigor na construção formal, presente essa sensação de derrocada e desmoronamento a que pela vertigem acedemos, se — conforme julgamos ter demonstrado — o rigor é característica essencial em «A Fonte da Virgem», não deixa de pesar o facto de essa mesma vertigem, para muitos o mais válido de Bergman de outras obras, não ser tão aparente aqui, ou pelo menos sair fortemente comprometida da sequência final, que parece tudo restituir a linearidade, que já não seria tão sòmente característica formal.

Para uns — e considere-se aqui certa crítica católica — tal facto foi particularmente agradável e, assim pois, de explorar a obra numa linha confessional, orgulhosamente se exibindo as sete chaves que indiscutìvelmente encerravam Bergman no bolso da sua ortodoxia. Para outros — e considere-se aqui certa crítica limitada e desactualizadamente sectária — tal facto foi sumamente desagradável e, assim pois, de clamar à mistificação, atentos em vincar um gradual processo alienatório, já antes denunciado, e que agora lhes surgia com evidência. Resta que, uns e outros, se não puderam furtar, por isso ou apesar disso, a um certo mal-estar que se evola deste filme, a uma talvez inconsciente sensação de nem

tudo jogar exacto adentro das respectivas posições. Por aqui peguemos, pois, para voltar atrás e ao termo e sensação de vertigem.

Falou Louis Marcorelles — e embora em funda discordância com seus motivos, cremos que com rara felicidade — «de filme que nos coloca ao pé do muro». Com rara felicidade, diziamos, pois nos parece que poucas imagens nos darão tão sugestivamente o que de fundamental subsiste em essa obra. Se nas obras anteriores Bergman nos conduzia a um impasse esta avoluma-o. E avoluma-o — muro mais pròpriamente intransponível — na sequência que a uns e outros dos que citámos mais tem servido de cavalo de batalha: a sequência do milagre final. Falámos atrás, e a propósito dela, de «milagre de Amor aparentemente absurdo». Sem querermos embrenhar-nos na questão teológica sobre o absurdo divino — digamos de passagem que nesta direcção nos parece Bergman caminhar na senda do mais válido protestantismo, de Barth, de Kierkegaard ou de Strindberg — vinquemos o que como tal representa no filme que vimos. Que o milagre seja a resposta — conclusiva e definitiva — às inquietações e temores que ao longo da obra invadem personagens e autor parece-nos erro cabal. E erro cabal exactamente porque essas inquietações e temores subsistem, sob a forma pura e absoluta da solidão, nos dois personagens que mais fundo a experimentaram: Ingeri e Tore.

A mais válida característica de Ingeri era a sua revolta, que a opunha a uma ordem de coisas que apreendia superficial, injusta e falsa. No fim do filme ela continua — mais lúcida embora — tão isolada quanto ao começo. Os seus deuses continuam a povoar a floresta, soube ela coisas longas e insòlitamente pesadas sobre si própria, a experiência porque passou não se apagará jamais, nem jamais será convertível, a água que da fonte mana só a pode lavar a um «outro» nível: o nível do sangue que fizera derramar, da consciência dolorosa que adquiriu, do preço de uma expiação que a vingança já não percorre. De Tore, nada podemos dizer. Ele continuará a perguntar pela razão das coisas — porque tudo o que aconteceu mais longe se passa dele — é ele o mais introduzido à solidão, que arranca do seu crime injusto e da própria responsabilidade, que o entrega à mais completa implacabilidade em relação a si mesmo. No longo plano final, cuja validade estética não interessa agora discutir, subsiste a solidão, abate-se com a incompreensibilidade total um peso que doravante em solidão terá que ser suportado. Tudo se complica, pois que nada se explica. A resposta de Deus, é ainda um apelo, mas não mais que isso. Um apelo como o que fora feito ao jovem que acompanhara os pastores, para que voasse livre, como o fumo livre, mas enquanto este era a única personagem «leve» do filme, o peso que a solidão dos outros comporta, não permite já a resposta igual. É vergadas que nos são mostradas, no final, as personagens referidas. É vergado, ao peso das obcessões de sempre, que Bergman nele se nos mostra. Aceitando de um argumento (e veja-se o que Marcorelles diz no artigo mencionado sobre

a personalidade de Ulla Isakssen) um final, Bergman termina no princípio. Ao pé do muro. Ao pé do Mistério.

Nada sabendo de nada, a vertigem é dimensão aberta. Tudo se cerra mais ainda na luz pálida do plano final. O implacável rigor às trevas nos conduzira. A investigação rigorosa, os inquietantes caminhos terminam na treva. E a luz é outra sombra, porque menos evidente, mais opaca. «On entre pas à pas dans le mystère, voilá ma verité», diz uma personagem de «O Rosto». Passo a passo, com rara descrição e raro pudor, Bergman introduz-nos nesse caminho. Respeitemos a zona em que se coloca e não concluamos o que ele mesmo não concluiu. «Diante de tais filmes — escreveu Gilbert Salachas a propósito da sua obra — a única atitude positiva, ou pelo menos honesta, é uma atitude interrogativa e nunca afirmativa».

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Ingmar Bergman que se iniciou em 1945 com «Crise», terá exprimido com mais intensidade que nenhum outro o desespero e a sede de ternura da juventude do pós-guerra. Os seus heróis são seres perdidos na existência, à margm da sociedade, à margem de eles próprios. As suas reacções diante dos problemas da vida, são violentas, os seus actos, comprometidos. O idealismo da juventude, a busca ávida duma fé, anima-os e tortura-os ao mesmo tempo. A guerra ensinou-lhes uma coisa: a realidade da malvadez, e tudo concorre para confirmar as suas suspeitas em relação à felicidade, que aos seus olhos não passa de uma mentira de propaganda, um disfarce ocultando o instinto de propriedade (quer na mulher tentadora, quer nos pais). Os heróis de Bergman aspiram a uma liberdade sem barreiras, mas acabam sempre por concluir que a vida não passa de uma prisão, fria e degradante — no filme «A Prisão» é uma jovem que suportará a dura experiência. (. . .) O tema central dos seus dramas é a luta entre as forças do Bem e do Mal, e uma nostalgia da fé religiosa, que se torna gradualmente sensível com o progredir dos seus filmes — RUNE WALDEKRANZ (director de produção de Bergman).

André Ferrier

O DIABO CONVENCIONAL

«A virtude duma rapariga é um terçol no olho do Diabo», diz um provérbio irlandês que serve de epígrafe ao filme de Bergman. Um pastor ingénuo, marido pacato de uma Bovary sueca prepara-se para casar a filha com um qualquer idiota formado em agricultura. A esplendorosa virtude desta rapariga é tal que atinge os infernos e confunde o Maligno. Para acabar com esta situação desagradável e única, decide este enviar à terra, por algumas horas (durante a noite, a contento de Bergman), Don Juan acompanhado do seu criado Pedro e vigiado por um velho monge, de todos os demónios o de maior confiança. Pedro mete-se de golpe na cama da esposa melancólica, mas Don Juan, longe de dominar a jovem beleza, fracassará tão lamentàvelmente na sua empresa amorosa que conhecerá pela primeira vez as torturas do ciúme e a paixão insatisfeita. Pareceu-nos efectivamente ter perdido mal, usando uma táctica arcaica, mas cada um tem os seus métodos e o que ele empregou foi-lhe ensinado nos infernos, por dois velhos libertinos encantadores, como o mais capaz de derrotar a virtude das jovens escandinavas.

Em todo o caso, os nossos viajantes voltam ao inferno derrotados e o Diabo esbraveja: o seu melhor demónio foi escarnecido pelo mais estúpido dos padres, que tendo descoberto a má conduta da mulher, logo lhe perdoou entrevendo a possibilidade de assumir novos deveres. Quanto à rapariga, está nos braços do esposo que irá rir-se da sua virtude, como percebemos por um réprobo de orelhas grandes que lembra Nosferatu, mas se ocupa de tarefas mais agradáveis quando o seu ouvido muito sensível capta para nós os detalhes da noite de núpcias. Don Juan volta para o suplício, mais tenebroso que nunca e clama uma última vez o seu desprezo pelo Diabo, os homens e Deus. «Rondo caprichoso», diz o genérico, que se desprende da audição de uma sonata de Scarlatti.

Tudo isto não tanto conseguido como o tema deixaria prever e lembrando de longe o melhor filme que Bergman realizou, «Sorrisos de Uma Noite de Verão». (...) A parte consagrada ao Inferno e a Don Juan é mais que medíocre. Cenários de cartão, chispas, diabo de casaca e Espanha de Ópera-Cómica, diálogo sem espírito e extrema negligência de realização; tão aborrecido como pouco original e grosseiramente paródico. Creio que Bergman trabalha demasiado depressa, não vejo

outra desculpa para o modo ridículo como são apresentados os amores e a morte de Don Juan.

Mas a paisagem terrestre é deliciosa, e tudo o que há de encantador nas casas, o mobiliário, a doce vida escandinava evoca-se aqui com tanta poesia que se pensa em «Nord lumineux, doux voilé», de Larbaud, apetecendo ir até lá no próximo Verão. Esta sensibilidade ao cenário é tanto mais notável quanto é pobre o passado artístico do país; sem Bergman, mesmo em Estocolmo, poucas pessoas saberiam que aquela Suécia existe. O que não basta para salvar um filme aborrecido pelo menos durante metade da projecção. Mas quando Bergman renuncia ao fantástico, quando descreve simplesmente o carácter e as relações psicológicas das pessoas que conhece bem, é excelente, cheio de humor, por vezes emocionante.

O pastor é perfeito, as idas e vindas das personagens ao longo da noite são de um cómico discreto e saboroso, e o pobre Pedro, uma tocante transposição do criado de reportório. Ao menos por uma cena, aquela em que Don Juan encontra pela primeira vez a rapariga, recomendo aos meus leitores de irem ver este filme.

ANDRÉ FERRIER

QUATRO FILMES DUMA

Os filmes de Ingmar Bergman são obra de um autor. Isto quer dizer que em todos encontramos uma mesma presença e que todos desenvolvem num sentido ou noutro um certo número de preocupações que são as do realizador.

Jacques Siclier no seu livro sobre Bergman mostra como o universo deste autor cedo se foi construindo e como determinadas questões que o preocupam logo transparecem nos seus primeiros filmes. Diz Siclier: «Através das concessões ao melodrama, à poesia negra e a um certo naturalismo, através também dum simbolismo alheio, Bergman elabora nìtidamente as coordenadas do seu universo. Se tornou sua uma certa revolta adolescente, é menos para se elevar contra um estado social preciso do que para exprimir uma certa dificuldade de existir, um certo mal de viver cujas origens se podem encontrar no romantismo do século XIX. O que o atormenta é a ideia de felicidade, é o estado existencial que procura retratar e é por isso que, nas suas primeiras obras, a acção se acha já estreitamente ligada à duração pura. A insegurança da forma disfarça ainda em parte o que se tornará, mais tarde, uma evidência flagrante. A vida, para Bergman, é uma espécie de viagem monótona e as paisagens sociais só interessam na medida em que reflectem esta monotonia. A grande preocupação dos seus personagens não é tanto agir como serem felizes».

Os primeiros filmes de Bergman desenvolvem-se em espaços fechados, numa superfície visível de três únicas paredes, e neles a intriga é sempre pretexto, esquema para a exposição clara e directa das ideias do realizador. E esta missão entrega-a ele mais às qualidades literárias do diálogo do que às qualidades abstractas da «mise-en-scène» cinematográfica e nisto permanece fiel às suas origens, isto é, rigorosamente teatral. «Para ele, o estúdio de cinema parece ser simplesmente, um lugar cénico, que já não se encontra limitado pelos cenários nem pela ribalta. À parte isto, a sua concepção da «mise-en-scène» é a mesma».

O mais importante destes primeiros filmes, aquele que contém já em si, retòricamente embora, os temas centrais de Bergman, é indiscutìvelmente «Fangelse». Afirma ainda Siclier: «Encontramos aqui definida

PRIVILEGIADA VIAGEM

toda a atitude do homem e do artista. Para o homem, a existência, no mundo contemporâneo, apresenta-se como uma longa interrogação. Por que vivemos? pergunta Thomas, ao qual Birger Malmsten empresta o seu físico de herói romântico. Que diferença existe entre a vida e a morte? pergunta Brigitte, que dá à luz, no meio de dores, uma criança que entrega, logo a seguir, à morte. Por que estamos sòzinhos diante de nós próprios? perguntam todos os personagens, os resignados como Sofia, os cínicos como Peter e Linnea, os que se esforçam desesperadamente por quebrar a sua «prisão» moral como Thomas e Brigitte. Porquê? Porquê? Porquê? As perguntas chovem. Bergman interroga-se sobre o bem, o mal, a condição humana, o egoísmo, o orgulho, a maldade. **A vida não é mais do que uma obra-prima de escárnio,** declara o velho professor de matemática. Mas porquê? O filme foi todo concebido para demonstrar a impossibilidade de uma resposta, **a qualquer pergunta,** para demonstrar consequentemente o absurdo da existência... Este filme é uma meditação sobre «o ser e o nada». No entanto, a atitude «existencialista» de Bergman não é integral, visto que faz dizer, no fim, a Martin, o realizador: «O seu argumento não se pode filmar; terminaria com uma pergunta à qual não haveria resposta. Haveria uma se acreditássemos em Deus. Como já não acreditamos, não há saída...» Depois deste filme onde se falou bastante da **existência** é a **vida** que vai começar a correr como um rio».

Será durante este novo período que Bergman nos dará as suas duas obras mais perfeitas e decantadas, aquelas em que o autor mais controla o seu expressionismo e que sendo conquista dum espaço aberto são também integração poética do homem na natureza: «Um Verão de Amor» e «Mónica e o Desejo». Diz Siclier a propósito do primeiro: «O surdo encanto que se solta do filme é quase totalmente devido a esse clima estranho que se apoia na poesia nórdica da natureza apenas para melhor a transcender. Da inquietação, passamos à angústia e esta angústia não será a mesma que em «Fangelse» se formulava em termos literários? Por que é efémera a felicidade? Maria sorridente, despreocupada e acarinhada, «coquette» também, nunca se pusera qualquer pergunta. A morte de Henrik abre-lhe os olhos para o mundo. Esse aperto no coração que ela sentia às vezes, em plena felicidade, vai tornar-se uma angústia permanente. Existencial como em «Fangelse». — « — Então nada tem sentido?» pergunta Maria ao tio Erland, esse boémio desencantado que a cobiça e vai esforçar-se por destruir nela a ideia da esperança. «Não, minha filha, responde ele, no fim de contas, nada tem sentido».

E surge então a exclamação, hoje famosa: «Não acredito que Deus existia e, se existe, odeio-o. Se ele estivesse na minha frente, cuspir-lhe-ia na cara».

Se bem que em «Um Verão de Amor» se fale novamente de Deus, o filme não contém qualquer mensagem explícita. Contenta-se em expor,

com uma grande sobriedade e uma coerência interna que não existia em «Fangelse», temas que se voltarão a encontrar continuamente nos filmes de Bergman: O Amor, a Vida, a Morte, cada um desses grandes temas introduzindo por sua vez temas anexos. Este filme, este filme sublime é «uma sinfonia triste como a carne donde se evola um insidioso perfume de morte». E compreendemos então o porquê, depois de «Till Gladje», deste regresso à adolescência. «Um Verão de Amor» é um balanço, uma reflexão, não já sobre o papel do artista, mas sobre o significado da vida, cujo curso é **irreversível.** Já não se trata da angústia do herói romântico-existencialista, que repete uma última vez aqui, pela boca de Birger Malmsten «Ninguém me ama, a não ser o meu cão». É a angústia do ser que descobre, como num pesadelo, a interdependência da vida e da morte e topa com o mistério da criação, sem encontrar resposta às grandes perguntas que esta angústia o leva a formular...

Tal como os primeiros filmes de Bergman, tal como «Fangelse» e «Torst» («Till Gladje» sendo com, parece «Musik I Morker» uma excepção) «Um Verão de Amor» conclui-se com um compromisso: a vida aceite com conhecimento de causa, ao lado dum outro ser, porque não se pode viver sòzinho. Em suma, curamo-nos provisòriamente do mal de viver escapando à solidão. Mas em «Um Verão de Amor», a utilização do espaço e do tempo permite alargar o tema e preludiar a uma reflexão mais vasta. Libertando-se do universo fechado, o mundo de Bergman adquire naturalmente uma outra dimensão. Pela primeira vez também (se exceptuarmos sempre «Till Gladje» preocupado com outra coisa) o erotismo é aqui puro. É o prolongamento natural do amor, a aproximação instintiva para «o outro», a fusão. O amor resolve o problema da solidão e por isso mesmo resolveria todos os outros se a morte não viesse quebrar o idílio estival».

E Rivette nos «Cahiers du Cinéma»: «É impossível falar separadamente de determinado filme de Bergman, já que cada um não tem significado senão na relação que mantém com todos os que o precederam e que se lhe sucederão: o que nos obriga a aproximar o nosso cineasta de Simenon. Num como noutro, encontramos esse mesmo prolongamento, duma obra para outra, das mesmas obsessões, a última retomando sempre determinado tema, ou determinado actor, esboçado, empregado a despropósito ou utilizado de modo diferente numa obra precedente; cada uma, embora conservando a sua tonalidade própria, engendrando outra, ou encontrando nessa outra as suas correspondências... A moral de Simenon é, a maior parte das vezes, a do atolado; a moral de Bergman, a do afogado: que se abandona à maré, às diversas correntes, se deixa arrastar, depois afundar pouco a pouco para as profundezas, agarrando molemente à passagem um fragmento de alga, algum destroço flutuando entre duas águas, mas que uma vez chegado ao fundo, encontra num último sobressalto de desespero a força de dar o golpe de pés que o restitui bruscamente à superfície. Bergman é um

optimista irredutível: «É preciso, diz o velho Sjöstrom no fim de «Till Gladje», é preciso cantar a alegria. Não a alegria ordinária; mas a felicidade que se encontra do outro lado da dor». E Rivette continua numa lúcida análise dialéctica decisiva para a compreensão da obra do autor sueco: «Reconheçamos que Bergman acumula com frequência nos seus filmes tudo o que poderia legìtimamente desagradar-nos: e não apenas esses planos de céu e de água, esses inícios de plano sobre objectos ou detalhes que estão aliás bem ultrapassados, mas também todo o «bric-à-brac» decorativo, sentimental, erótico, poético, que se poderia supor esgotado nos anos 30, por todos os Pabst ou Sternberg. Reconheçamos que este material volta a encontrar bruscamente uma frescura, um sabor inesperados, porque **isso** é, à medida que vai aparecendo, **destruído** por outra coisa. Do mesmo modo que a procura dos enquadramentos é contìnuamente negada pela mobilidade da câmara, que faz desaparecer ràpidamente o rectângulo das margens do «écran», também os elementos se submetem todos à ordem da meditação, a do autor. Através deles quais são as perguntas que ele nos faz? As mais simples: quem somos, para onde vamos, qual é o significado desta comédia; em resumo uma beleza metafísica. Por isso filma menos acções do que estados: a humilhação, o desejo, os pesares, todos os estados que, longe de serem destruídos pelo tempo do acto, se renovam perpètuamente, e até pelo que os devia reabsorver: a satisfação, a lucidez, o orgulho. Círculo vicioso de que nenhum dos seus heróis pode sair a não ser por violência ou disfarce.

Se no fim de contas Bergman escapa totalmente às armadilhas do barroco, é evidentemente por um sentido da carne que envia para o puro espiritualismo todo o resto do cinema; ou, mais exactamente, sentido da pele, da epiderme que a água, ou as lágrimas, o creme, o suor quase sempre magnificam; é o exterior, a casca que nos prende em primeiro lugar, e o grande plano não se alimenta de qualquer certeza sobre o seu conteúdo. Quanto mais a câmara se aproxima, mais a ambiguidade transparece, mais a aparência é pura aparência. A sua luz é, com frequência a do crepúsculo: hora incerta em que o sim pode vir a ser não, e o não vir a significar sim, em que tudo parece possível, sem que se possa esperar sair alguma vez do ciclo fatal dos dias.

E contudo, para além desse fechar-se sobre si mesmos, os seus heróis descobrem sempre o segundo movimento da sua consciência: o da expansão que só em si próprio encontra a justificação. Como em Stroheim, as cenas prolongam-se por prazer, ultrapassando todos os limites da necessidade dramática, e tornam-se literalmente extraordinárias apenas por esta continuação; não sendo ela sequer renovamento ou variações, mas contra-senso: as palavras e os actos giram num círculo vicioso, do mesmo modo que as provocações, as onomatopeias animalescas dos amantes, as afirmações dos bêbedos, os lamentos esté-

Anuncia-se a próxima exibição em Portugal de mais quatro filmes de Ingmar Bergman: «Um Verão de Amor», Mónica e o Desejo», «O Sétimo Selo» e «Em Busca da Verdade».

Vemos em cima uma imagem de «Em Busca da Verdade» e outra de «O Sétimo Selo», ao lado. A composição minuciosa também é «questão de moral».

reis dos velhos ridículos; até os próprios planos, tiram, por vezes, a sua beleza, o seu sentido, desta duração. E esta obstinação é também uma moral: um dos nossos amigos não hesita em reencontrar em «Um Verão de Amor» o grande tema de Espinosa: a perseverança do ser. A presença carnal é aqui já uma vitória. Bergman tira os seus mais seguros efeitos dum conflito entre a densidade das coisas ou dos seres, e o artifício das figuras em que ele as compromete: conflito no qual as segundas capitulam sempre sob o peso da realidade. Beleza metafísica? mas ontológica em primeiro lugar».

«Dois anos e dois filmes separam «Um Verão de Amor» de «Mónica e o Desejo». O tom mudou. No primeiro o trágico vencia o belo Verão; aqui o sórdido, e o Verão nem sequer terá sido belo. «Mónica e o Desejo» é uma obra de escárnio feita contra as aspirações dum romantismo confuso, e contra o próprio autor na medida em que ele perseguiu esta miragem (há sempre um certo castigo de si mesmo nos filmes de Bergman). O desejo de evasão de Harry e Mónica está ao nível dos seus sentimentos adulterados. Passada a primeira surpresa (e mostrada com que encanto) a vida na natureza vai perdendo toda a espontaneidade, torna-se um jogo que o seu secreto tédio chega para degradar. Partir? Mas é sempre preciso regressar, e a composição em tríptico de «Mónica» é comparável à de «Sunrise», com as suas conclusões simétricas. Saber viver é saber envelhecer, e esses jovens ignorantes, que não sabem projectar senão gestos aprendidos, transformar-se-ão nos velhos grotescos que arrastam pelo filme a sua agressiva mediocridade. Que pena, pensa Bergman ao ver saltitar sobre os rochedos Harriet Andersson, friorenta como a erva molhada e gulosa por frutos maduros». Com estas justas palavras de Phillipe Demonsablon faz coro Jacques Siclier: «Eis o reverso negro de «Um Verão de Amor», o fracasso da aventura adolescente de «Kvinnors Vantan». Se a morte já não está presente ao encontro, não deixamos por isso de assistir depois do triunfo do amor à sua dissolução progressiva e mais tarde ao seu desaparecimento puro e simples. O tema do «belo verão» acaba no sórdido. Talvez nunca Bergman tenha feito sentir tão intensamente ao espectador um tempo cinematográfico que se condensa num só instante. Como a felicidade é breve! «Carpe Diem». Mónica sabe-o, pois se apressa a correr nua no meio dos juncos e a entregar-se em plena natureza, debaixo do sol ou ao crepúsculo. Fora do instante nada existe; a felicidade partirá como o amor; já chega o Outono. Sim, Mónica sabe-o, pois no momento de ceder ao antigo apaixonado sùbitamente aparecido, olha para a câmara como para tomar o mundo como testemunha do seu tédio, da sua tristeza e do desprezo que sente por si própria.

Bergman retorna a uma certa inspiração dos seus inícios, a de «Hamstad», a que poderiamos chamar neo-realista. E é, ao mesmo tempo, um novo golpe dado no mito duma Suécia confortável e higiénica. A porcaria e a mediocridade acompanham estes amores de pobres,

eles próprios marcados, devido à idade ingrata, por uma certa banalidade... Como o filme precedente («Kvinnors Vantan»), «Mónica e o Desejo» é um hino à presença feminina, sendo esta aqui apenas considerada sob o ângulo dum erotismo animal. «Mónica» é um filme feito à volta duma actriz, Harriet Andersson, nova e fulgurante aparição que vai atravessar a obra de Bergman deixando atrás de si um sulco profundo. Harriet Andersson é inesquecìvelmente Mónica, Eva da miséria, da sujidade, do amor bestial e do desencanto por ela é constantemente olhada e dada a ver como uma obsessão. Se Bergman reconhece e detecta voluntàriamente a presença do mal, isso não o leva a considerar a carne com desgosto. Ele próprio o disse: o mundo das mulheres é o seu universo e não opta por um conceito simplificado da mulher, tentadora ou redentora, pecadora ou virtuosa, corpo ou alma, ou recìprocamente. Ama, pelo contrário, todos os aspectos da mulher e se magnifica a maternidade, não é para dar uma espécie de absolvição às que, noutras ocasiões, mostra, de boa vontade, entregues aos seus instintos e arrastando o homem na ronda eterna do desejo».

Bergman interrogado sobre os seus filmes disse: «Prefiro «Um Verão de Amor» por razões de ordem íntima. Fiz «O Sétimo Selo» com o cérebro. «Um Verão de Amor» com o coração. A esta história ficará sempre ligada toda uma parte da minha juventude: foi, no começo, uma pequena novela, escrita aos dezassete anos...».

«Fiz «O Sétimo Selo» com o cérebro...». Ouçamos o que Bergman nos diz deste filme: «Veio-me a ideia de filmar «O Sétimo Selo» quando contemplava os motivos tratados nas pinturas de igrejas medievais: os saltimbancos errantes, a peste, as flagelações, a Morte que joga o xadrez, as fogueiras com feiticeiras e as Cruzadas. Este filme não pretende dar uma imagem realista da vida na Suécia da Idade-Média. É um ensaio de poesia moderna, traduzindo as experiências da vida dum homem moderno, mas construído de modo bastante livre com matérias medievais. No filme, o Cavaleiro volta duma Cruzada, como, nos nossos dias, um soldado volta da guerra.

Na Idade-Média, os homens viviam sob o terror da peste. Hoje, vivem sob o terror da bomba atómica. «O Sétimo Selo» é uma alegoria cujo tema é extremamente simples: o homem, a sua eterna procura de Deus, com a Morte como única certeza».

Estas palavras são esclarecedoras e põem a claro o salto que Bergman dá dum problema concreto para uma angústia metafísica. O terror atómico só interessa Bergman por ir no sentido do único escândalo que realmente o obseca: o da manifestação da morte. Autor metafísico por excelência, todas as suas obras são um movimento para ultrapassar a morte, mas que a morte interrompe sempre. Como diz Rivette: «Se os filmes de Bergman têm um sentido, esse sentido é o da interrogação». Jean Mambrino fala nestes termos do «Sétimo Selo»: «A obra mais barroca e a mais ascética, a mais complexa e a mais transparente, toda

iluminada pelos efeitos da linguagem e contudo banhada num silêncio severo...

Nunca um filme demonstrou melhor a justeza das palavras de Kafka: «As cordas da lira dos poetas modernos são imensas bandas de celulóide». «O Sétimo Selo» é todo poesia, uma das mais belas poesias que já brilharam num «écran» e tal é a razão da sua difícil simplicidade. Não encontramos aqui ideias, teses, segundos pensamentos, sistemas escondidos, respostas preparadas antecipadamente, nada que permita classificar esta obra dentro de categorias tranquilizadoras, nada que permita servirem-se dela como duma arma polémica. «A beleza é sempre trágica, dizia Bloy, porque ela é o canto duma privação».

De caminho precisemos um ponto de exegese: integrado no seu contexto, o fragmento do Apocalipse de que se inspirou o autor não tem qualquer relação com a morte. Trata-se dum velho tema bíblico: o do Julgamento Universal, o Dia de Yahweh que as catástrofes e as guerras anunciam ao longo da história, sem insistência especial sobre a morte individual. Na Escritura quando o Sétimo Selo se abre não põe, portanto, a descoberto os segredos da vida e da morte, mas o julgamento de Deus sobre toda a raça humana. E é o Cordeiro que o abre. Todo o Apocalipse não é mais do que um canto de consolação e esperança: «Deus com eles será o seu Deus. Limpará todas as lágrimas de seus olhos. Não haverá mais morte». Este clima está ausente da obra de Bergman.

Não se trata duma alegoria concertada, mas de «uma ideia da juventude realizada na idade madura». Bergman confessa que o filme teve origem nos seus sonhos de criança, precisamente quando olhava, durante os sermões de domingo, com um misto de alegria e receio para o universo fabuloso das esculturas da Idade-Média, para os anjos, os monstros, os demónios, os santos, voltejando no meio de paisagens de luz e sombra. E debaixo da cruz, um cavaleiro jogava ao xadrez com a Morte. Imagem admirável onde podemos adivinhar a origem do poema. Os personagens surgem então, diante de nós, vindos do fundo dum olhar intacto, não querem «dizer» nada, provar nada, têm vários sentimentos possíveis, por que o autor confessa-nos que desde à muito «a crença e a dúvida se tornaram fiéis companheiras». Não ficou menos rico, caminha sempre com todos os seus sonhos, todos os seus terrores infantis, todos os seus desejos. O escudeiro escarnece, indigna-se, socorre os inocentes. O cavaleiro vê, reza, suplica. A multidão chafurda na lama ou flagela-se. Os saltimbancos dançam e sorriem, os amantes escondem-se, as crianças brincam. E a morte, interrompe a cada jogada o jogo de xadrez, ignorando ela própria o último segredo. Mas quando no fim do caminho, na altura da terrível tempestade, ela se aproxima do grupo reunido no velho castelo, é uma criadita, muda até então, que pronuncia diante do Inexorável, com um humilde sorriso, a palavra de Cristo: «Tudo está consumado».

Pelo facto de ser tão delicada e frágil a vida só aparece mais bela e toda a natureza, na arte de Bergman, brilha com uma luz fulgurante e pálida, uma luz que por si só é um **pressentimento.** Nada iguala esses grandes céus cor de prata, a não ser o mar dum branco obscuro que anuncia desde a abertura a vinda da Morte e a acompanha depois como um lamento inconsolável. Respiramos o vento amargo no areal ou o odor das folhas nos campos ao amanhecer. E cada rosto inscreve-se no doce «écran» do mundo, com o seu peso de carne, o seu grão da pele, os sulcos das suas lágrimas e dos seus sorrisos. E se é certo que a máscara da morte surge já por detrás dos traços mais rudes ou dos mais delicados, é também claro que a própria Morte parece por instantes não ser senão a máscara dum outro rosto. Aqui tudo são olhares e perguntas. Olhares que trocam os vivos entre si, tão justos, tão ardentes e que se procuram, se fogem, se acariciam, se queimam. Olhares entre os vivos e a Morte, insistentes, silenciosos. Longos diálogos sobre um fundo de silêncio, que nascem do silêncio e ao silêncio voltam, como um canto vindo das profundezas do homem, um eco que cada um escutaria em si próprio, à hora que separa a aurora da noite». E Jean d'Yvoire: «No plano metafísico, Bergman insiste no aspecto imanente do divino. Regeita a fé cega, a disciplina religiosa, as noções ensinadas e só aceita o que se vive, a experiência interior. No que respeita ao espiritual, sugere ele, cada um encontra o que tem em si próprio. Jof vê a virgem e o menino à imagem da mulher que ama e do filho. A feiticeira acredita no diabo à imagem dos seus terrores e a Morte é talvez, em definitivo, a consciência agnóstica de Antonius ao mesmo tempo que o destino final que o obseca e ao qual parece aspirar sem o saber. Em «Orfeu» Cocteau personifica, do mesmo modo, o «eu», o ser profundo de cada um, no rosto da morte. Bergman não vai tão longe, mas sabe que a morte não habita todos os seres, que algumas almas puras subsistem e trazem em si o futuro».

Elie Fovez no «Téléciné» foca particularmente o problema do estilo de Bergman: «A «técnica» poética de Bergman funda-se no desejo de evasão, o sonho de estar noutro sítio. Mas tudo se passa como se a progressão no espaço fosse à imagem duma regressão no tempo (o «clown» em «Gyclarnas Afton», sonha voltar a ser feto). Há como que um vai-e-vem perpétuo entre o passado (infância) e o futuro (sonho) dum lado e doutro dum presente sombrio e instável.

Dum modo geral, Bergman, pela «mise-en-scène», procura fundir personagens concretos a um cenário (natural ou artificial) mais ou menos abstracto: falou-se, a propósito de Bergman de **expressionismo,** mas é necessário precisar que ele reúne em si o expressionismo flamejante e o realismo abstracto, isto é, Lang e Dreyer, Welles e Bresson. O que para os expressionistas constituia um fim (fundir o actor ao cenário) torna-se em Bergman um postulado: a partir desta unidade plástica, tenta isolar os rostos. Senhor absoluto da sua «mise-en-scène» dirige os actores

em função deste duplo fim — 1.º) integrá-los no conjunto; 2.º) isolar a máscara. Bjornstrand e Sydow compõem assim a cabeça de Janus (Escudeiro, Cavaleiro) que, entre o passado e o futuro, se interroga e interroga os outros. Ansioso ou descansado, perplexo ou triunfante, o Cavaleiro traduz os diversos estados duma mesma evolução. Quanto ao Escudeiro passa da troça ao estoicismo, em função duma evolução paralela. A interpretação é, aliás, duma rara homogeneidade, sem por isso cair no «neutro»: os homens (do Cavaleiro ao Ferreiro) e as mulheres (de Lisa a Mia) são bastante diferentes; mas não há personagens privilegiadas.

Bergman ao querer evocar através do «fresco» medieval a angústia moderna, obtém, com este recuo cronológico, o efeito de distanciação caro a Berthold Brecht: o choque do «nunca visto» faz-nos ver melhor a verdade. Liga assim um ensaio a um espectáculo, uma reflexão a um jogo, uma ideia directa a uma imagem complexa. «O génio, diz Proust, consiste no poder da reflexão e não na qualidade do espectáculo reflectido».

O valor do «Sétimo Selo» reside justamente menos na beleza do espectáculo do que na confusão em que lança o espectador.

Depois do «Sétimo Selo» Bergman dá-nos ainda dois grandes filmes, «Os Morangos Silvestres» e «Nara Livet». A seguir serão três anos de filmes menores (entre eles «A Fonte da Virgem» e «O Olho do Diabo») até 1961, ano de «Em Busca da Verdade», filme onde reaparece fulgurantemente o génio do autor sueco. Desta última obra diz Doniol Valcroze nos «Cahiers du Cinéma»: «Desde a sua primeira contribuição para o cinema — o argumento de «Tortura» para Sjöberg em 1944 — até este «Em Busca da Verdade» rodado em 1961, este filho de pastor nunca deixou de fazer a mesma pergunta: «Existe Deus?» Às vezes angustiadamente, outras vezes com cepticismo, outras ainda com desrespeito, já que a provocação é nele a máscara mais evidente duma grande inquietação metafísica... Escolhendo, em «Em Busca da Verdade», a loucura como medium, não modifica a sua procura nem a sua resposta. A heroína julga que vai ver o Senhor e é uma enorme aranha que lhe aparece. Será necessário ver neste filme de Bergman um passo mais dado pelo autor para o pessimismo e o desespero? Nada autoriza esta interpretação Esse insecto kafkiano pode ser a loucura, a morte. Karin está apenas a meio caminho na travessia do espelho. A divindade, segundo Bergman, não cai em armadilhas tão fáceis. O verdadeiro mistério do céu é a sua opacidade. Mesmo quebrado, o espelho só deixa ver um buraco escuro e o que resta dele reflecte ainda o tormento dos homens.

Bergman não é Bergman por causa ùnicamente da sua temática ou dos relâmpagos fulgurantes que saltam dos seus diálogos. Ele é também Bergman pela sua «mise-en-scène», pelo lirismo, contido aqui, das suas imagens. O universo fechado de «Em Busca da Verdade» (uma ilha) é, em primeiro lugar, a escolha dum ângulo, duma iluminação, dum movimento hábil — quase imperceptível — da câmara. Este universo sobre

o qual pesa um céu sempre baixo, mas que não abandona nunca o céu branco do Verão sueco, é devido à economia duma técnica perfeitamente assimilada que conserva continuamente essa luz de aquário inseparável do balançar da heroína entre a razão e a demência. E são só os prestígios da «mise-en-scène» que permitem que o incesto tumultuoso e alucinado se inscreva na linha da obra, sem nunca parecer exibição ou desejo de chocar.

É, aliás, o único filme de Bergman com «A Fonte» que me parece isento desses desvios que mancham (no pormenor) as suas mais belas obras (o delírio neo-surrealista do sonho nos «Morangos Silvestres», a estética ultrapassada de certas passagens do «Sétimo Selo», o «guignol» aqui e ali, o «vaudeville» acolá, etc.). Fechado sobre si próprio como um cravo bem temperado, redondo como o círculo infernal que descreve, só num momento «Através dum vidro escuro» deixa abrir-se a sua cerrada armação: o tempo duma pequena representação de teatro cujo argumento pergunta se vale realmente a pena, mesmo por amor, seguir uma morta na morte. O convite, contudo, rodeia-se de delicadas galantarias, de apetitosas tentações. O nosso cavaleiro da triste figura salva-se com uma pirueta. A morte, a vida, o amor, a loucura... o canto profundo de Bergman gira entre estes moinhos».

Ainda sobre «Em Busca da Verdade» escreve Pierre Marcabru no «Arts et Spectacles»: «Com excepção das mascaradas medievais e das reconstituições históricas à maneira de Jean-Paul Laurens, a obra de Bergman forma um todo: um desespero físico duma densidade extrema. Nele tudo é sensualidade inquieta e ameaçada: um ventre. Fascinação do mundo feminino, mas também terror desse mundo. Daqui um cinema da gestação e do irreal. O cinema dos sonhos difusos e das incertezas da carne, sob o signo da lua.

Depois da morte («Morangos Silvestres») é a loucura. Neste filme admirável, só conserva da loucura o essencial: o seu natural. Mais ainda, o seu enraizamento no mais profundo dos corpos. «Em Busca da Verdade» é, em primeiro lugar, a aventura duma família atingida por uma maldição, é portanto uma tragédia. Unidade de tempo e de lugar.

Uma jovem que se decompõe interiormente, o pai, o marido, o irmão. Vivendo todos numa ilha deserta e desolada, tendo à volta o Báltico, um mar frio e cinzento, o vento, um céu maravilhosamente melancólico, um céu que a chuva une ao mar. E se digo maravilhosamente é porque o maravilhoso está presente: o rosto e o seu reflexo, e o que há para além do reflexo, do outro lado do espelho, essas terras desconhecidas onde a razão se perde, essas terras à margem que um belo dia é preciso ir trabalhar na sombra e no mistério. Portanto, a jovem trabalha nessas terras. Torna-se louca, lùcidamente louca. E os outros observam. E os outros são feridos por esta loucura. São prisioneiros dessa loucura. Ela toca-os, agita-os, ataca-os, cerca-os. Prende-os como um sonho. Ficam à espera, a ferirem-se e a perderem-se. Não a perderem-se completamente, porque

se a loucura é uma maldição, também é uma luz. Ilumina com a sua chama devoradora os que não são atingidos por ela. Dissipa as trevas. A loucura como uma tocha... Aqui Bergman encontra-se com Shakespeare.

Mas não exageremos. O que pode haver de shakesperiano neste filme o mundo da loucura estendendo-se por paisagens livres, límpidas e profundas, num lirismo que a terra não renega, não poderia apagar, contudo, os jogos literários, as meditações metafísicas, as interrogações psicanalíticas, e todo esse «bric-à-brac» simbolista que se apoia sobre a mais pesada das tradições teatrais, a tradição ibseniana na sua monotonia sufocante. Mas devemos condenar um sueco por ser sueco?

O que conta e se impõe, é o prodigioso poder da encantação cinematográfica, é, no centro desta sufocação, o caminhar dum realismo que leva à angústia pela violência abrupta das suas manifestações mais simples: um gesto, um olhar, o peso dum silêncio, o brilho duma verdade cortante. Esta clareza, esta nitidez quase clínica, esta afirmação do real através do que há de mais pesado na alma, e no meio da desordem, da invasão obsessiva e da degradação da vontade, adquirem, nas cenas de loucura, uma força ameaçadora e devastadora. Não assistimos a um naufrágio mas a um combate. Uma luta num círculo de paisagens imensas e hostis, inimigas do homem, paisagens crepusculares e que respiram como animais ferozes.

É esta respiração, é esta presença carnal, melhor dizendo, sensual, das paisagens, são estas perspectivas inesperadas que se abrem para as profundezas, não apenas para um horizonte baixo e confuso, mas também para as profundezas originais, como se tudo viesse desse mar glauco e tudo nele se devesse perder, que dão ao filme o seu valor mágico, o seu intenso poder sobre a imaginação e o sonho.

Que aqui encontremos as velhas receitas dum Sjöstrom e as dos «primitivos» do cinema sueco, isso não modifica em nada esta presença. A imagem domina, triunfa. Pouco importa a insistência do traço, por vezes mesmo a sua grosseria, o seu primarismo, há aqui uma densidade dramática, um caminhar simultâneamente obstinado, obscuro e alucinado, que atingem uma espécie de «barbárie cinematográfica» que hoje só podemos encontrar em Dreyer e Sjöberg, barbárie que, em Bergman, se alia a uma estranha, e quase mórbida fascinação por tudo o que é inconsciente, por tudo o que é indeterminado, universo prisioneiro de todas as solicitações instintivas e contudo sempre fechado sobre si próprio, e que assim avança até uma indiferenciação que leva à destruição da personalidade, mas também a uma comunhão perfeita com as trevas iniciais.

E este desmoronar sensorial, este caminhar para a loucura, nunca nenhuma actriz no-lo tinha dado com mais rigor na sua confusão, confusão sempre recomeçada, sempre atravessada de iluminações, que lentamente triunfa e se estende até ao caos, nunca nenhuma actriz nos tinha feito sentir melhor essa irredutível progressão do que Harriet Andersson. Desdobramento que, se afirma pouco a pouco, desaparecimento do eu,

feroz luta interior, e aterrorizada subida à superfície dum outro rosto, últimos sobressaltos da razão, depois o desmoronar total: tudo é dado sem grandiloquência, com rupturas de tom admiráveis e terríveis, sem efeitos, mas com um espantoso domínio do teatro da loucura. Nunca a direcção de actores de Bergman foi tão cerrada, tão precisa, tão justa, e quando precisamente se impunha o movimento teatral. Mais não fosse por causa desta direcção de actores, «Em Busca da Verdade» é um filme raro, sem dúvida o melhor filme de Bergman depois de «Morangos Silvestres», e, de qualquer modo, um dos filmes mais importantes que nos deu, um dos que caracterizam melhor o seu estilo, a sua linguagem, a sua escrita cinematográfica, um dos que revelam melhor os seus sonhos e as suas obsessões. Um filme chave».

Conservador e reaccionário para uns, figura decisiva do cinema do post-guerra na Europa para outros, Bergman continua a ser matéria de ampla controvérsia. Espírito mais literário que cinematográfico, mais teatral que romanesco, como Fellini, com o qual não deixaram, aliás, de o comparar, ligado a ele por semelhantes obsessões, como ele barroco, a sua obra não envelheceu, nem pôs a descoberto os artifícios poéticos que garantiram, à alguns anos, o sucesso imerecido de «A Estrada» ou das «Noites de Cabíria». O que em Fellini era mais cálculo e vontade de comover do que vocação, é em Bergman a expressão mais natural duma mitologia pessoal. Fazendo dum certo número de preocupações íntimas a matéria das suas obras, mas incapaz de as ultrapassar, Bergman salva-se por um tom de indiscutível sinceridade, tom esse que do autor passa aos seus filmes. E se a sua obra é, no fim de contas, bem mais inconformista do que parece, deve-o dum lado a um profundo sentido da situação verdadeira que se manifesta através duma genial direcção de actores a que a «mise-en--scène» se submete, e do outro às virtudes cardiais da interrogação, modo preferido de Bergman.

Obra à imagem do seu autor, contraditória como ele, tacteante, blasfematória, angustiada, cantando o medo e a alegria ameaçada, vale o que vale o seu homem. Bastante.

Recolha e coordenação de textos de SEIXAS SANTOS

«Bergman é a exaltação frenética, o romantismo louco. Não volta as costas à realidade, mergulha-a num lirismo medieval ou num erotismo isabelino, para que ela daí saia renovada, maravilhosa» — ADO KYROU.

■ Morte: «Venho buscar-te, estás pronto?»
Antonius: «Meu corpo está, mas eu não. Seguir-te-ei se me disseres de antemão o que há depois da vida».
Morte: «Eu própria o desconheço . . . E tu não páras de questionar».

Antónius: «Nunca pararei». — De «O Sétimo Selo».

■ «O meu pai sempre me deixou inteira liberdade de pensar como entendesse. É um homem profundamente piedoso e pensa que devo ser eu a encontrar o meu próprio caminho. Sempre manifestou uma certa indiferença pela maior parte dos meus filmes anteriores, mas apreciou deveras «O Sétimo Selo». Sabe que nunca digo o que não penso com sinceridade. Notem que acredito em Deus, não na Igreja, protestante ou outra. Creio numa ideia superior que se chamaria Deus, é-me absolutamente necessário» — BERGMAN.

■ Os homens são vaidosos repugnantes e presumidos. (O meu marido) abraça-me, acaricia-me, excita-me, sempre falando das suas armas e dos seus cavalos. O amor é um passatempo ignóbil. Contudo eu não saberia privar-me disso. — Condessa Malcolm de «Sorrisos de Uma Noite de Verão».

■ A virgindade é uma ivenção dos homens, e de Deus. Se uma mulher mostra que é verdadeiramente mulher, logo a consideram como uma puta. (. . .)Uma mulher não quer ser considerada como uma esposa, mas antes de tudo como uma mulher. — Marianne de «Uma «Lição de Amor».

■ «O mundo das mulheres é o meu universo» — BERGMAN.

1945 / **Kris** / Crise
1946 / **Det Regnar pa Var Karlek** / Chove sobre o nosso amor
1947 / **Skepp till indialand** / Barco para as índias
1947 / **Musik i morker** / Música nas trevas
1948 / **Hamnstad** / Cidade portuária
1948 / **Fangelse** / Prisão
1949 / **Torst** / Sede
1949 / **Till gladje** / Para a felicidade
1950 / **Sommarlek** / Um Verão de amor
1950 / **Sant hander inte har** / Isso não acontecerá aqui
1951 / Curtas-metragens publicitárias
1952 / **Kvinnors vantan** / A espera das mulheres
1952 / **Sommaren med Monika** / Mónica e o desejo
1953 / **Gyclarnas afton** / A noite dos feirantes
1954 / **En lektion i karlek** / Uma lição de amor
1955 / **Kvinnodrom** / Sonhos de mulheres
1955 / **Sommarnattens Leende** / Sorrisos de uma noite de verão
1956 / **Det sjunde inseglet** / O sétimo selo
1957 / **Smultron stallet** / Morangos silvestres
1958 / **Nara livet** / No limiar da vida

BERGMANORAMA

1958 / **Ansiktet** / O rosto
1959 / **Jungfrukallan** / A fonte da virgem
1960 / **Djavulens oga** / O olho do diabo
1961 / **Sasom i en spegel** / Como num espelho **ou** Em busca da verdade
1962 / **Nattvardsgasterna** / Os comungantes

APRESENTAÇÃO DE BERGMAN

por ERIC ROHMER

Paradoxo do século XX: o cinema dum país relativamente próximo como a Suécia é-nos tão pouco conhecido como o do Japão. A desconfiança que demonstramos a seu respeito é talvez o resultado da atenção excessiva, a meu ver, que os que nos precederam lhe atribuíram no tempo dos Sjostrom e dos Stiller. As obras de Sjoberg projectadas em França tinham-nos feito descobrir apenas um talento mediano. Bergman, por seu lado, ficando embora à margem das grandes correntes modernas vindas de Itália ou da América, prospecta um terreno caro ao velho continente, e de que nós ainda estamos longe de ter explorado todos os recantos. Leva o cinema numa direcção que Hollywood geralmente ignora, a, grosso modo, duma certa literatura que vai de Rousseau a D. H. Lawrence, passando por Meredith e Proust, a duma certa filosofia proveniente de Kierkegaard e conduzindo ao existencialismo moderno. Longe de lançar, ingènuamente como os americanos, deliberadamente como Renoir, as bases dum novo classicismo, prolonga uma veia romântica, mais preocupada com a ideia de *felicidade* que com a de moral, mais apta a pintar o *estado* que a acção. A angústia que provoca nascerá mais do tédio, que da apreensão da catástrofe.

Não lhe gabaria esta escolha, natural num país que não conheceu o fervor próprio aos anos de guerra, se a sua ética não nascesse não tanto de influências literárias como da consciência dum poder próprio ao cinema; o de pintar, melhor do que qualquer outra arte, a vida, a «durée» pura, e não só o drama, o tempo diferenciado pela efabulação romanesca. Não que as suas obras sejam desprovidas de intriga, de suspense. Sem serem monótonas, sabem mostrar que a vida no fundo é monótona. O acontecimento mais violento reveste-se com as cores do irrisório, não do trágico. Os momentos fortes da acção

estalam como chicotadas: longe de porem termo a uma espera penosa, é com eles que o mal estar começa. A solução, feliz ou infeliz, não é como noutros casos, uma libertação: com a surpresa nasce, como no duelo dos «Sorrisos duma Noite de Verão», uma espécie de angústia nova. É sempre preciso voltar ao princípio. As carícias e os beijos do par de «Um Verão de Amor», o combate todo sternberguiano entre o actor e o director do circo em «Gycklarns Afton», as vicissitudes sórdidas da fuga de Monnika prolongando-se no tempo, até nos comunicar um sentimento de repetição insuportável. Não creio que se possa ser mais pessimista. Se a resignação é em Bergman do grau n, o desespero é sempre n+1. Se a felicidade está, no fim de contas, ao alcance da mão, é porque só existe a felicidade que está ao nosso alcance. Até a alegria de a descobrirmos nos é negada: é menos uma cegueira que uma exigência, vã, mas legítima, que nos leva a recusá-la. Todos os seus filmes são construídos sobre o mesmo tema: as solicitações dum passado que só pode reviver na recordação, ou numa *repetição* onde, faça-se o que se fizer, se degradará. A bailarina de «Um Verão de Amor» voltará à sua profissão, os pares de «Gycklarns Afton», de «Uma Lição de Amor», dos «Sorrisos» reconciliam-se, mas a ruptura que se produziu enche os seus olhos duma tristeza fàcilmente reconhecível. «Como a vida é bela», exclama o cocheiro no fim dos «Sorrisos de Uma Noite de Verão». Nunca esta frase soou tão sinistramente. Nesta comédia, que só tem de desenvolta a aparência, Bergman não sabe ou não quer, dissipar o mal-estar em que nos deixara a sua obra anterior. Os jovens, os simples só têm um fraco privilégio: neste mundo abafado a sua inocência tem grande dificuldade em irradiar: «Tu és virgem, vê-se nos teus olhos», diz Petra, a criada, a Anne Egerman. O que lemos, em geral, nos olhar das personagens, é a carne insatisfeita ou a lassidão que se sucede ao amor. Este mundo é um mundo corrompido e o jovem par que deve a sua felicidade mais à ironia do destino do que à força da sua ingenuidade, não escapa à lei comum.

Não são poucos os cineastas que partindo duma posição igualmente severa, sabem contudo deixar entrever uma tábua de salvação. Em Rossellini é a fé, em Renoir a violência dum

sentimento forte, mesmo que seja representado, para a nova escola americana a embriaguês da vida perigosa. Bergman coloca-se fora de qualquer categoria moral ou mesmo prática. Não é o sucesso mas a felicidade, a permanência dum estado feliz, que é objecto do seu estudo. Esforçando-se por encontrar a eternidade no instante, o absoluto na sensação, a sua finalidade é contraditória: o preço do instante é ilusório, mas só há felicidade no instante e o sabor estraga-se pelo facto de o sabermos ilusório. Não há solução, porque esta verdade não pode ser negada nem esquecida. «O inferno é o que se encontra à nossa volta, porque Deus morreu», diz-se num dos seus primeiros filmes «Fangelse». Esta frase «Deus não existe» coloca-a ele várias vezes na boca das suas personagens. O mal que nos faz sofrer é metafísico. Cada um dos nossos olhares sobre o mundo obriga-nos a voltar a esta evidência de que nada, nem mesmo o «jogo», nos pode afastar.

O mal não está à superfície, mas no fundo. As limitações sociais, morais, físicas, pouco pesam sobre os seus heróis como acontece com Th. Hardy e Strindberg. A sua paleta não é fraca, não recua diante da crueldade, mas o mundo que põe a descoberto, por muito forte de cores que seja algumas vezes, não é sistemàticamente nauseabundo como o de Zola, de Sartre ou de Céline: mais do que o horror é a *tristeza* que ele exalta. A terra é para Bergman «um bolo cheio de doçura» mas nós saboreamo-lo sempre mal, quer porque o engulimos duma só vez, quer porque o comemos migalha a migalha. O que louvo em Bergman não são as audácias, as liberdades que toma com a delicadeza ou o pudor, porque aí Stroheim bate-o largamente como bateria qualquer outro imitador. Também não é a vontade de nos inquietar com certos aspectos inesperados, insólitos, como o surrealismo de que por vezes se reclama. No seu universo, que é o do *desejo* é à fonte que vai e não aos efeitos. E é aqui que Bergman vai mais longe do que já alguma vez se tentara, expondo a contradição que o desejo em si encerra. Cerca cada coisa com uma avidez, uma severidade até então desconhecidas; alarga a distância que se cava entre os seres e mostra assim com mais força ainda a fome nunca satisfeita que os aproxima. Com ele a vida adquire o aspecto duma farsa,

duma dança umas vezes afectada outras desenfreada mas que é apenas uma fachada, mascarando a preocupação essencial das suas personagens, uma procura perpétua, hipertensa, doentia, da felicidade.

A uma tal filosofia da vida corresponde um estilo umas vezes extraordinàriamente directo, outras dum barroco, quase adulterado que não deixa de evocar Sternberg. O género de sentimentos que exprime, nascem, em geral, da visão das próprias coisas: e ainda assim essas coisas preferem apresentar-se escondidas atrás duma máscara. É certo que os seus filmes comportam cada vez menos muitos dos efeitos cinematográficos que temos o direito de julgar fora de moda: reflexos na água, símbolos ingénuos, grandes céus inúteis, caros a todos os nórdicos. Demonstra uma indiscutível falta de talento ou indiferença na descrição da acção física. Os «raccords» são ao acaso, as lutas em campo-contracampo, como se fazia nos anos 30. Em suma, está longe da actual perfeição americana. Também não é um paisagista: a sua imagem não tem profundidade; não sabe, como Renoir ou os italianos, construir em poucas pinceladas um conjunto coerente e claro, nem jogar com os elementos reais. E, contudo, tem, à sua maneira, o sentido dos locais: é quase o cheiro das coisas, mais do que as suas formas e as suas massas, que o interessa. As margens de «Um Verão de Amor», o lago dos «Sorrisos» têm uma presença poética, mais do arquitectural. Mas concentra todo o seu esforço no trabalho do material humano por ele longa, obstinada e apaixonadamente elaborado. «Tira» dos actores aquilo que outros cineastas pediram algumas vezes, mas nunca com uma igual paciência. Os seus melhores planos são os mais longos, deixa ir o motor da câmara para além do tempo forte da tomada de vistas, e até para além do tempo fraco que lhe sucede, esperando o «não sei quê», o imponderável que só surge no fogo das filmagens. Pelo menos tudo se passa como se assim fosse, porque esta riqueza, esta liberdade da interpretação são o fruto, suponho, duma direcção constante e cerrada. Parece-me que Bergman procura sistemàticamente essa faísca que Renoir, quantas vezes desinvolto, dá a uma graça do acaso o cuidado de fazer surgir. Do mesmo modo que «Monnika»

apaga definitivamente noventa por cento das audácias do tradicional miserabilismo francês ou italiano, também a cena dos «Sorrisos de Uma Noite de Verão», entre Anne Egerman e a criada Petra, torna bem pálido, bem esquemático tudo o que se tinha ousado anteriormente no género. O som forte que dá a essa corda superior que é a presença do autor, não é daqueles cuja qualidade possa ser posta em dúvida.

Ao contrário dos seus confreres americanos, os cineastas europeus gostam de definir a sua posição estética, seja ela o classicismo reencontrado de Renoir ou como em Bergman um romantismo atenuado pela nostalgia duma época em que o criador trabalhava menos na solidão: «Quero ser um dos artistas da catedral que se ergue na planície. Quero ocupar-me a fazer duma pedra uma cabeça de dragão, um anjo ou um demónio, ou talvez um santo, pouco importa...» Não creio ter acentuado em demasia o lado sombrio, iluminado o Demónio em detrimento do Anjo. «Sorrisos de Uma Noite de Verão», a mais fresca das suas obras, não é mais tranquilizadora que os filmes anteriores. É por isso que a colocarei um pouco abaixo da «Règle du Jeu» à qual a compararam. O pessimismo de Renoir deixa sempre uma porta de saída ou passa alegremente por cima das que Bergman antecipadamente fechou. É por causa do seu optimismo espontâneo, constitutivo que prefiro o cinema à literatura moderna, demasiado mergulhada apesar das suas veleidades de fuga, no mito do desespero. Disse que as intenções de Bergman não eram literárias. Ele é-o, contudo, um pouco demais para o meu gosto, mais não seja por este lado. É a única reserva que posso fazer.

ERIC ROHMER

in «Cahiers du Cinéma» n.º 61

BERGMAN VISTO DO BRASIL

por P.-E. SALES GOMES

AS REGRESSÕES

Um dos aspectos que me agradou no livro «Ingmar Bergman et ses Films» (1) foi o entusiasmo do autor Jean Béranger. Conheço bem a personalidade desse cineasta e crítico francês, composta de boas doses de inconsciente conservadorismo e algumas gotas de anarquia, mas via-a dominada pela desconfiança e pelo cepticismo. É agradável constatar que chegando à maturidade Béranger se manifesta «capaz de entusiasmo», pois como já ensinava Stendhal é esse um seguro sintoma de vitalidade. Tendo sido arrancado da descrença por Ingmar Bergman, é natural que procure nas obras do mestre sobretudo razões para crer (2). Se como no caso de tantos outros franceses da sua geração a sua escolha tivesse recaído sobre um Sartre, por exemplo, não discutiríamos a interpretação que mais lhe aprouvesse, porque o rico pensamento daquele admirável «maitre à penser» admite grande variedade de comentários. O que me parece paradoxal, e estimulante, é ver Béranger arrancado de suas dúvidas por um homem que duvida de tudo, desde do cinema até de Deus, é ver o francês dando um passo à frente para a maturidade pelas mãos de um sueco cuja arte é um esforço pungente e vão em alcançá-la para si próprio.

A familiaridade de Béranger com a obra de Ingmar Bergman eclipsa o meu conhecimento superficial de alguns dos seus filmes. Se me atrevo a discordar da visão que possui o

---

(1) «Ingmar Bergman et ses Films», Edit. Le Terrain Vague, Paris 1959.

(2) Crença ou descrença são expressões que envolvem aqui antes um sentimento positivo e optimista em relação à vida do que a questão religiosa.

crítico do universo bergmaniano é porque ele próprio fornece elementos que levam à confirmação de impressões frontalmente contrárias às suas. O que mais me emocionara na primeira série de fitas de Bergman às quais tive ocasião de assistir fora a simpatia e a finura com que ele fixara as perplexidades e angústias da adolescência. Era indiscutível o tom de experiência pessoal; revivendo-a e fixando-a, Bergman procurava libertar-se, temendo ao mesmo tempo a ruptura. Era como se apesar de tudo a adolescência fosse a «idade do ouro» e como se a «idade da razão» significasse uma renúncia amarga, a entrada num tempo envenenado pela nostalgia.

Com efeito, a maturidade dos personagens de Bergman, tanto na chave dramática como na cómica, corresponde ao inferno conjugal, e aqui se introduz a visão profundamente conflitiva que o autor tem da mulher. «O mundo das mulheres é o meu universo», diz o cineasta numa entrevista, e isso é perfeitamente exacto, mas cabe lembrar que esse universo também é povoado por homens reduzidos a uma condição inferior e que, inseparável da obra que cria, Bergman é um deles. As tentativas de reacção são veleidades que assumem a forma de crimes fantasiados em humor ou sonho. «Gostaria de poder matar uma ou duas mulheres», diz ele na citada entrevista, e a vontade soa como o eco de um texto literário da juventude, «Uma lembrança de infância de Jack o Estripador». Em «Sede de Paixões» Bertil assassina Rut, porém em sonhos. Bergman admite que evolui mal no seu universo de mulheres e aceita a alternativa de ser por elas assassinado, o que certamente se coaduna melhor à sua natureza mais íntima. Nos batebocas de «Uma Lição de Amor» triunfa uma réplica de Suzana: «Queria decapitá-lo. Colocaria a sua cabeça na minha escrivaninha com uma lâmpada dentro».

No único estudo importante sobre o cineasta sueco publicado no Brasil ([3]), Walter Hugo Khouri escreve: «Bergman vê o problema de ambos os lados, mas principalmente do ponto

---

([3]) Catálogo do «Ciclo Ingmar Bergman» realizado pela Cinemateca Brasileira no Museu de Arte Moderna em 1955.

de vista da mulher que, em geral, é a parte passiva do amor e do casamento, e que por sua natureza geralmente romântica, sensível e frágil, é a parte que mais sofre com as frustrações do mesmo». Na realidade, o cineasta sueco tem mais respeito pelas mulheres porque as julga mais autênticas; ele leva o seu sofrimento muito mais a sério do que o dos homens, dá às mulheres muito mais relevo e personalidade e, em última análise, mais força. Na polémica dos sexos ou na hierarquia moral domina o feminino, ao passo que a série dos Lobelius, Sjoberg ou Egerman, nomes que voltam com frequência na obra teatral, literária ou cinematográfica do autor, representa a debilidade, a safadez ou o ridículo dos homens. Renovando a experiência artística e humana de Strindberg, Bergman é devorado pelas mulheres. Ameaça-o o pesadelo do palhaço Teodoro em «Noites de Circo»: desaparecer no ventre da mulher, tornar-se feto, grão, e depois nada.

Em «Juventudo, Eterno Tesouro», sua fita predilecta e a mais autobiográfica, Bergman leva o jovem par a colher morangos silvestres, símbolo de Verão, mocidade e amor, que serão comidos por Henrik na concha das mãos de Marie. No filme «Morangos Silvestres», realizado sete anos depois, o velho Isak Borg visita a mãe nonagenária e toda a acção se desenvolve em torno das lembranças de um primeiro idílio e do seu frescor juvenil. São abundantes os exemplos da obsessão de Bergman quarentão em não romper os liames afectivos com a adolescência, mas, conforme já sugeri, isso não é senão uma etapa em seu processo sentimental regressivo. O lamento de Jacques, personagem da peça radiofónica «A Cidade», transmite-nos a medida exacta da màgoa fundamental de Bergman: «Agora que me sinto abandonado pelo mundo de minha infância, a maior parte dos acontecimentos que vieram depois parecem-me sem importância». No «Sétimo Selo», a primeira obra cinematográfica de Bergman que gira em torno de um homem, o problema do cavaleiro é, segundo Amédée Ayfre (4), o paraíso

(4) «Portée Religieuse du *Septiéme Sceau*» in «Télé-Ciné», aout--september 1958.

da infância, perdido quando começou a fazer perguntas, mas do qual guarda irremediável nostalgia. «Fazer filmes, nos diz Bergman directamente, é também remergulhar pelas mais profundas raízes do «mundo da infância». Chegados a esse momento da nossa interrogação, devemos novamente dar a palavra à personagem central de «A Cidade», Jacques: «Procurei refúgio junto às mulheres e na fé. Tentei igualmente entrincheirar-me atrás de uma pretensa criação artística. Mas tudo foi vão, pois daqui por diante a inquietação não mais me abandonará».

Deixemos, por enquanto, a fé, para nos limitarmos a indagar o que Jacques, e Bergman, procuram nas mulheres. Seria o amor, que Jacques é levado a considerar sobretudo como um esforço da vontade em se afirmar? O amor é «uma careta que acaba num bocejo», diz uma réplica da comédia «Uma Lição de Amor», e Bergman atém-se a essa desalentada definição que já utilizara na peça dramática «Um Fresco Medieval», primeira versão literária de «O Sétimo Selo». Decididamente, para esse especialista do universo feminino o amor situa-se no terreno incerto dos problemas insolúveis, algo de ténue, frágil, quase inexistência na voragem do tempo, cuja estrutura só oferece resistência quando salvaguardada nos melancólicos «flash-blacks» da memória. Se na mitologia bergmaniana a mulher ocupa uma situação eminente é devido exclusivamente à maternidade, ao nascimento, único facto humano de cuja validez e grandeza Bergman não duvida. É esse o sentido, já delineado em obras anteriores, de «Nara Livet», exibido em França com o título «Au Seuil de la Vie». Chegamos aqui ao término da viagem de Bergman dentro de si próprio, da agonia da maturidade para o triunfo do nascimento, através da perplexidade da adolescência e do paraíso da infância. Ancorando-se naquela certeza, Bergman operou a reversão do pesadelo do palhaço Teodoro, que significa a opção pelo «desnascimento» frente à implacável alternativa do tempo e a destruição. A crença no valor indiscutível da procriação permite ainda momentos de descanso para a melancolia do eternamente imaturo Bergman em face de algo que não aceitará nunca.

Quando chegar a sua hora ele certamente dirá para a Morte a réplica do cavaleiro de «O Sétimo Selo»: «Meu corpo está preparado para recebê-la, porém, eu não estou».

A SUBLIME IDIOTICE

Por ocasião da sua viagem à Suécia, Jean Béranger frequentou bastante Ingmar Bergman e durante a leitura do livro do crítico francês esperam-se com interesse os reflexos de suas conversas com o cineasta sueco. Lido o livro, não podemos ocultar certa decepção. Tem-se a impressão de que Béranger ficou

Max von Sydow — grande actor contemporâneo atinge na «Fonte da Virgem» um dos cumes da sua carreira

inibido. O sentimento de deferência, compreensível diante de alguém que tanto admira, impediu-o de submeter Bergman a um interrogatório cerrado e a oportunidade para muitos esclarecimentos foi perdida. De qualquer forma, o livro fornece alguns elementos curiosos que contradizem ideias correntes, se não no que concerne a filiação estética da obra bergmaniana, pelo menos no que se refere às fontes que tiveram influência directa na formação do artista. Bergman, por exemplo, demonstra surpresa ao ver-se assimilado aos expressionistas alemães e procura inserir-se na linhagem de Victor Sjostrom.

Nada, porém, em suas declarações, indica uma intimidade real com a obra da grande figura do cinema mudo sueco. Sjostrom é para ele, como para Rune Lindstrom ou Alf Sjoberg, uma figura humana venerável através da qual se liga sentimentalmente às glórias do velho cinema do seu país. O que fascina Bergman no autor de «A Carroça Fantasma» é a biografia, atravessada de crises éticas e alimentada por uma problemática metafísica bastante familiar ao criador de «O Sétimo Selo».

Nas palavras e impressões de Bergman transcritas no livro de Béranger não há alusão a um só título de filme mudo. Com a excepção de uma que logo abordaremos, as fitas mais antigas que vieram à baila foram «Quai des Brumes» e «Pepe le Moko» vistas com entusiasmo pelo realizador sueco aos dezanove anos de idade e que teriam deixado traços em suas primeiras obras. No que se refere à actualidade, Bergman parece pouco informado sobre as realizações dos seus colegas estrangeiros e o único filme recente que cita com admiração é «Humberto D», de Vittorio de Sica. A fita que em toda a vida lhe causou impressão mais profunda foi «Le Sang d'un Poète». Confessa-se subjugado por Jean Cocteau e considera esse seu primeiro filme como «uma obra-prima inesquecível». Em outras ocasiões, como na brochura «O que é fazer filmes», Bergman manifestara devoção pelo escritor e cineasta francês chamando-o sempre de «o grande Cocteau» e recusando-se com humildade a emparelhar a sua personalidade com a do autor de «Orphée», obra que igualmente admira. Esse entusiasmo um pouco delirante por Cocteau causou espécie a mais de um apreciador de Bergman e já se atribuíram a esse sentimento certos reflexos de vanguarda vulgarizada que se encontram na sua obra. Uma passagem do livro de Béranger ilumina melhor a questão. O que Bergman sobretudo admira nos filmes de Cocteau é o profundo conhecimento teatral que revelam. Esclarece-se assim o aparente enigma do seu desinteresse pelos filmes dos outros. O que lhe apraz fundamentalmente é o teatro e a seu ver o cinema é essencialmente isso. Vemos nessa recusa em colocar o cinema em compartimentos estanques o sinal da sua modernidade como cineasta. E entendemos melhor Bergman quando escreve a respeito da «idiotice»

que consiste em «fraccionar uma tragédia em quinhentos pedacinhos» e do quanto é sublime «colar de novo todos os pedaços de forma a reconstituir uma unidade que será de novo a tragédia». «Sublime idiotice» é uma definição que Bergman propõe para o cinema. Mas não é a única.

Já sabemos que Bergman duvida do cinema, como de quase tudo, inclusive de Deus. O movimento pendular do espírito de Bergman entre a crença e a descrença envolve contemporâneamente a profissão e a religião. Nos momentos de maior cepticismo o acto de filmar apresenta-se como «uma actividade sem importância» que já atingiu o ponto supremo da sua evolução. Quando o pêndulo tende para a exaltação o cinema parece-lhe um instrumento capaz de revelar e esclarecer a alma humana e de anexar novos domínios ao nosso conhecimento da realidade, um instrumento cujo poder terrível não foi até agora utilizado senão numa proporção mínima. A cada momento julga a sua profissão em termos de ilusionismo e mistificação, «fonte de insolúvel conflito moral».

(...)

Mesmo que não encontre respostas para si próprio, fornece-as aos outros, a começar por Jean Béranger, que encontrou na obra de Bergman novas razões para esperar do cinema e da vida. A «sublime idiotice» reside tanto em um quanto na outra e é certamente mais sublime do que idiota.

Gostaria que fosse essa a lição actual de Ingmar Bergman, teatrólogo e cineasta, pensador e moralista, imaturo e responsável, filho do capelão da corte e homem do povo.

PAULO-EMÍLIO SALES GOMES

in «O Estado de S. Paulo», 20 e 27-VI-59

BERGMAN NO COMÉRCIO

por ILÍDIO RIBEIRO

Tudo o que se vende leva um nome: «Crise», «Sede», «Um Verão de Amor», «Mónica e o Desejo», «O Sétimo Selo», «O Rosto», «A Fonte da Virgem», «O Silêncio». 30 filmes, 50 títulos prometedores: encenações, peças, *scripts,* óperas, emissões radiofónicas. Ingmar Bergman, artesão duma esforçada catedral de sonhos.

Arte de massas, o cinema reclama abundância de experiências para a sua sobrevivência comercial, e abundância é neste sueco moeda forte.

Num mundo que se altera com vertigem, os factos vão inevitàvelmente mais depressa do que as ideias. A visão parcial e fragmentada é a única modernidade possível. O artista apeia-se do pedestal renascentista para ouvir da multidão as condições que esta porá à viabilidade do seu ofício; sobrevive-se com espinhos na consciência. O que vale a pena criar, o que pode ser criado, o modo de o criar, atropela-se no caminho do fazedor de arte e muito particularmente no caminho do autor de filmes. Ele saberá contudo rodear os obstáculos, mover-lhes o bom combate por vezes, ou ainda, com muito engenho e *fingimento,* aproveitar-lhes as fraquezas e incorporá-los nos seus próprios objectivos, jogando contra eles o jogo caviloso e magnífico das portas travessas. Muitos crêem até que o cinema deve a sua grandeza e projecção, aos abusos e às restrições que constantemente lhe pesam. Isto é válido em certa medida, mas nunca se deverá pensar que, na generalidade, o escravo seja mais forte que o senhor. Temos à vista os resultados e são de meter dó.

Portanto em Bergman, a criação e a contabilidade andam a par. Deram-lhe três actrizes e em vinte sete dias «No Limiar da Vida» ficou pronto. Esta eficácia que amiúde se compadece com a superficialidade e o convencionalismo, também como

conquista e enriquecimento tem de ser entendida. Com efeito, Bergman que chegou ao cinema como argumentista, tivera já uma longa experiência teatral à frente de várias companhias encenando Shakespeare, Molière, Ibsen, Strindberg, Pirandello, Hjalmar Bergman, Jean Anouilh, Tennessee Williams, etc.

Teve aí uma preciosa aprendizagem no contacto com actores, cenógrafos, empresários, críticos e dramaturgos, e que o cinema veio simplesmente prolongar e enriquecer. Logo os primeiros filmes denotam uma distribuição habilidosa, uma gama de tipos físicos e psicológicos variados, susceptível de interessar vastas camadas de público. Experiente com os actores, Bergman sabe tirar deles o mais possível, fala pouco durante a rodagem, é duro e eficazmente reservado. A sua *mise-en-scène* está subtilmente ao serviço do actor: planos longos onde este pode desenvolver o seu jogo e esquecer a câmara, quase sempre rodeado pelos seus *partenaires* e pelos objectos do cenário que o auxiliam; enquadramentos pouco rebuscados e movimentos de câmara muito simples. A sua direcção está nos antípodas dos movimentos de massas: preferindo o adjectivo ao verbo, Bergman não nos mostra as pernas do actor. Um estilo de televisão: *cast* reduzido, lentidão de ritmo, intimismo, sequências longas. Prestigiosos operadores como Gunar Fischer ou Sven Nykvisk são os responsáveis pelos costumados requintes da fotografia. É o plano fixo que melhor lhe aproveita a plástica e a do cenário: evita-se o fraccionamento das cenas e a montagem rápida. Daí o sabor a teatro que estes filmes denotam. Bergman não invalida o seu precioso saber teatral nem o dos seus actores, confessa mesmo preferir o teatro ao cinema. Estes filmes podem entender-se então como exercícios teatrais servidos pelos recursos da câmara; uma interpretação fílmica de situações teatrais que reclamam a câmara para serem resolvidas. Daí o plano fixo, daí a *contracção do espaço,* daí um barroquismo severo e teatral, daí a sinédoque e a convergência dos elementos periféricos para o motivo central: o simbólico, passagem útil para a experiência interior tão ao gosto do cineasta. O símbolo faz a conversão do físico no metafísico; a *alma* dissolvendo-se nos objectos defende-os do real, a implantação da ordem simbólica

compromete as distinções entre o material e o espiritual, as coisas são *e* significam, no extremo. A falta de objectividade nos temas e a ignorância da tradição simbólica dos nórdicos reclamam aqui as maiores cautelas. Penso no espelho, constante na obra de tantos romancistas, dramaturgos, pintores e cineastas eslavos, e superabundante em Bergman. Parece evidente que o espelho abrange uma simbologia variada e plurivalente, se não contraditória: em «Morangos Silvestres» ou evoca o problema da idade, ou convida à reflexão, ou significa a memória inconsciente, em «Sorrisos de uma Noite de Verão» mostra-nos mais a diversidade significativa do objecto, ou promove o Mito de Narciso substituindo-se à usual contemplação da superfície reflectora das águas e outras vezes não passa mesmo de recurso descritivo, evitando o campo-contra-campo. O sapo de «A Fonte da Virgem» é a cicatriz do Diabo, o bosque, investido de função simbólica, vem desempenhando numa tradição cultural que não é apenas ocidental, o cenário de lendas e perigos de vária ordem, o corvo é a solidão e a previsão, a flauta, feminina no som, fálica na forma, anuncia-nos a violação. Depois, o símbolo da espada ou faca (destruição física) associa-se com o do fogo (destruição e purificação) estabelecendo a passagem para a clareira onde brota uma nascente, água fertilizante, purificadora, dissolvente. Força redentora. Em «O Rosto» o que esconde o mutismo de Vogler? Os fenómenos mesméricos exigem aquela barba? «Para qualquer lado que nos voltemos temos sempre o traseiro nas nossas costas». Como a evocação das noites de Verão, ou dos morangos silvestres, vestígios de uma simbologia própria, esta frase repete-se numa obra onde a boneca, a gota de tempo caindo de uma torneira, o espelho partido anunciando a morte de um rosto fragmentado, os mil sinais que mobilam o *écran,* lhe celebram a estranha alquimia. Assinaláveis em «Morangos Silvestres», uma cadela de solidão aos pés do prof. Borg, a luz crua do primeiro pesadelo e o relógio sem ponteiros, a notável deformação do som quando a carreta que transporta o caixão esbarra no candeeiro. O cuco, as flores, o gorjear dos pássaros na redescoberta dos morangos silvestres; os tons claros da refeição de aniversário. O simbolismo

visual da chuva e o simbolismo sonoro do grasnar das aves negras que introduz o terceiro sonho. Lembre-se o paralelismo entre o universo do filme e o universo onírico: o tempo e o espaço desfigurados, os retornos, as reconstituições, o *flash-back*, o *flou*, o encadeado e a elipse. As dimensões inabituais dos objectos que o enquadramento comete. As perseguições, as mudanças rápidas de episódios. A escuridão da sala é o sono; o filme um universo eidético onde as propriedades hipnagógicas do claro-escuro e a iluminação artificial alterando a forma visível dos objectos, aceleram a transposição para o *outro universo*, servida por uma sumptuosidade de estilo em que o som, através das faculdades menos intelectualizadas (audição), toma grande partido. Para a dramatização do som, Bergman raramente recorre a dissociá-lo da imagem, prefere mais a deformação acústica, assim obtendo uma irrealidade expressiva, ou surrealidade; a onda sonora e a onda luminosa não se acrescentam, convergem para um ponto único (climax).

Os críticos descobriram que em «Sorrisos de uma Noite de Verão», a concepção de uma parede que se descerra, accionado um dispositivo secreto que arrasta para junto do seu jovem amante a figura reclinada de Anne, é directamente inspirada em «Sonho de uma Noite de Verão» de Shakespeare. Poderíamos tentar outras descobertas análogas, de resto sem grande interesse, se não fora a sua inevitabilidade numa obra que progride em grande fecundidade criadora. Portanto não precisamos lavar os olhos; estes filmes contêm é certo, menos de experiência vivida do que temas em segunda mão humilde e pacientemente reelaborados, todas as possibilidades, todas as posições são viáveis na riquíssima herança cultural que é a nossa: o criador esclarece-se na criação, semeia e colhe simultâneamente.

Buscar influências, recolher uma constelação de valores, será mérito menor? Possuidor duma cinemateca privada muito farta, Bergman grande autodidacta do cinema, soube enriquecer a sua obra com vestígios do expressionismo de Pabst e Murnau, do orfismo de Cocteau, dos surrealistas. Com filmes oscilando entre o êxito relativo e o fracasso, faz-se a dura apren-

dizagem dos anos 40: reticências dos produtores, instabilidades, escândalos com actrizes, as deambulações pelo Gamla Stan (bairro boémio de Estocolmo) e, para terminar com as circunstâncias biográficas, a escola dos casamentos desfeitos. Uma dançarina, uma animadora de teatro, uma jornalista, uma pianista, quatro vezes casado, Bergman vê o mundo do espectáculo sair da sua cama para a sua obra. A acção de «Prisão» decorre em estúdios de cinema, «Um Verão de Amor» organiza-se em torno da figura de Maria, uma bailarina (cito de memória: «a arte dá-nos a celebridade, mas também calos nos pés e na alma»), um casal de saltimbancos padece em «O Sétimo Selo», «A Noite dos Feirantes» decorre quase inteiramente num circo ambulante, em «Sorrisos de uma Noite de Verão» a actriz Désirée tece uma longa teia... A lista não acabará em «O Rosto», autobiografia precoce onde a condição do artista é metòdicamente revista no personagem discípulo de Mesmer do outro século. Não é demonstração por absurdo que aqui se faz mas a confirmação axiomática de que as pausas do riso são as chagas tangíveis da aventura artística e é de boa consciência que o público se engana. Max von Sydow, barba de cristo e barba de chibo, grandíssimo actor, exalta aqui a nossa cumplicidade, fazendo coincidir em si os contrários é o espectador que ele efectivamente se empenha voltar do avesso, excluindo-o e aceitando-o num jogo de valor polémico em que ele acabará por meditar. Comédia? Não lhe vi graça nenhuma. Um Vogler impenetrável permanece tenazmente no seu mutismo, cabeleira e barba postiças que só o ciúme não deixa prevalecer. É ainda no ciúme que se forja a complexidade da perseguição no sótão: uma porta que inesperadamente se tranca e o medo instala-se. Fundidos no *décor* a luz e o actor comandam a formação do espaço, o som é hàbilmente liberto de justificações imediatas. Arestas iluminadas analisando o espaço, a punição mágica do médico é toda resolvida em diagonais violentamente quebradas, à maneira do expressionismo germânico. O choque da luz com a sombra avoluma o cagaço do médico, sem contudo nos poupar uma muito visível insistência no espectacular. Do Vogler que comanda, passamos de reviravolta ao Vogler que estende a

mão aberta: o médico dirá que «apenas» teve um pequeno susto e atira-lhe uma moeda que ele apanhará do chão. Logo a apoteose: chega um convite do palácio real, Vogler readquire a solenidade dos grandes momentos: «Mandem a minha bagagem para o palácio, mas cuidado, é muito valiosa». O final do filme abre-se mesmo num optimismo saudável: Bibi Andersson, criada desqualificada que o amor desperta, reúne-se ao grupo e parte, os maravilhosos seios em pêra meio nascidos fora da blusa, na indispensável humildade que a arte exige a quem dela se acerque.

O público burguês é um boi de sono que urge estimular. Não admira pois que o artista transija a fazer o seu número, e que longamente se empenhe a criar as condições de equilíbrio. Mercê de obras conseguidas como «A Noite dos Feirantes» ou «Sorrisos de uma Noite de Verão», mercê também de banalidades com verniz intelectual para consumo de plateias burguesas, como «Isto não acontecerá aqui» ou «O Olho do Diabo», pôde Bergman lograr uma enorme reputação e a confiança dos produtores que lhe é termómetro. Os seus filmes são na Suécia verdadeiros acontecimentos mundanos e conseguiram fazer no estrangeiro o degelo às dificuldades de expansão das cinematografias nacionais dos pequenos países. Depressa compreendeu que o seu «equilíbrio», a sua experiência, a sua equipa, eram investimentos para o futuro que urgia sàbiamente explorar. Acrobata temeroso dos seus bíceps, masca amargamente o mau exemplo estaduniense de Sjostrom e Stiller, experiências deambulatórias bastante amargas. Pessimista à maneira dos irracionalistas germânicos, a sua catedral é uma eterna catedral de merda que é preciso demolir mentalmente de baixo para cima, com as ferramentas do cepticismo e os perigos do insucesso ao encargo do futuro. Conserva na ponta dos dedos os convites que lhe chegam da Alemanha, Estados Unidos, França, etc. «Se os produtores de outros países desejam trabalhar comigo, que o venham fazer aqui e encontrem campo de entendimento com os meus produtores. Sinto ter ainda muito que dizer sobre o universo e a espécie humana, mas sinto também que só poderei afirmá-lo verdadeiramente falando da Suécia e dos suecos». Berg/man,

montanha/homem, está naturalmente impregnado de realidade sueca até à medula, eu prefiro todavia acreditar que esta citação melhor nos esclarece como o mercado é para a burguesia a primeira escola de nacionalismo.

Ingmar Bergman está na rua a partir, digamos, de 1955, prestigiado pela crítica francesa e pelo acolhimento muito favorável em alguns festivais-feiras do cinema. Daí a quatro anos, cumprido que foi o atraso entrópico da nossa cultura, quando pelo Natal de 59 o Cinema Império ofereceu aos pobres das quarenta e duas freguesias de Lisboa o brinde magnífico dos seios de Harriet Andersson, viu-se uma certa agitação pública, viu-se mesmo que além de arroz doce o corpo dessa mulher era também um mapa da Suécia. Apareceram nos jornais e revistas artigos a explicar, soube-se que havia por lá um rei e uma rainha em conveniente arrumação com o resto, eu próprio comecei a pronunciar correctamente *jag alskar dig* (amo-te) e *fortjusande* (adorável), de um exotismo de linguagem verdadeiramente encantador — e o filme («Sorrisos de uma Noite de Verão») esteve três semanas no cartaz, o que foi muito bom para todos. «Aquela criada é uma coisa...», dizia-se. Meses depois exibe-se «Morangos Silvestres» para gáudio das camadas evoluídas. Foi a confirmação e também a alforria. Ninguém poderá faltar a estes filmes que são, apesar da geografia, perfeitamente visíveis em Lisboa. Não sendo para os portugueses, digo, este cinema fá-los-á sair dos seus problemas, conferindo a estes uma perspectiva de visão. Juventude, amor, solidão, velhice, morte, os grandes temas aonde a viagem e o sonho conduzem à retractação do prof. Borg; um passado e um presente que mùtuamente se iluminam. Constante do pensamento nórdico, a morte não é aqui tomada como acidente, mas como dado e constituinte essencial da posição do indivíduo no mundo; como consciência. E depois, a perfeição formal e o tão celebrado brilhantismo dos diálogos; o automobilista: «— Ela é histérica e eu sou católico, só por egoísmo é que não nos assassinamos». Numa curta frase reunidos engenhosamente três motivos fortes: sexo, religião e crime — um *digest* de grande efeito.

Pode pensar-se que Bergman adoptou a frase de C. S. Lewis: «Os deuses só nos olham na face se nós próprios tivermos um rosto». Com a solidez internacional da sua reputação, o estilo depura-se e a problemática evolui para o bergmaniano sem margens. Em «A Fonte da Virgem», filme simbólico por excelência, pelo desenvolvimento da sua lógica interna, o símbolo parte para o Oculto como instrumento de pesquisa. Audácia que chega a irritar, serve-lhe contudo para experimentar forças, gritar terror, dizer que está lá. Para que haja um vencedor é necessário um combate e, no final, os contendores abraçam-se, não é. Ingmar estreia-se na produção após tê-la bem segura pelos cornos: «Por que razão não se deveriam assustar os produtores? O seu ofício é ter medo: são pagos pelas suas úlceras no estômago!» Da Alemanha, da Espanha e da Itália, dos Estados Unidos e da América do Sul chegam testemunhos de exaltação dos seus ouropéis, que se revelam também de virtudes altamente retroactivas. Tiram-se cópias de quase todos os filmes antigos, e de uma fome de Bergman passa-se a uma inflação de Bergman, da qual a crítica dá os primeiros sintomas. Mas a deusa cadela do sucesso sabe evitar que lhe pisem o rabo caprichoso: todos os «Gigi» e todos os «Ben-Hur» podem matar abundantemente a sede de óscares que ainda sobram para «o melhor filme estrangeiro». A produção sueca entra na rota do grande mercado americano; Lutero pela mão de Bibi Andersson é visto em Toronto, Karachi e Tóquio onde as minorias cultas lhe oferecem a ubiquidade espacial comum à quase geralidade da arte contemporânea, o que sendo da maior importância para o estudo presente de uma dada forma de cinema, levanta o véu da sua projecção eventual no tempo.

Começa aqui o meu conto. Foram as ideias peregrinas e as pesquisas intelectuais que moderaram os rigores demasiado conhecidos de uma produção e de uma distribuição? Assistimos ao lento marinhar do espectador no sentido da qualidade, ou será antes a inquinação da mesma, as concessões fazendo o reboque das superstruturas? Ou, ainda, tratar-se-á de um fenómeno isolado, um cinema pitoresco com delimitações apercebíveis à margem de qualquer contexto? Talvez seja

possível que todas estas hipóteses possam valer um tanto, menos a do cineasta insólito, já que ele se insere numa ordem de factos e experiências que o cercam e o amalgamam e aos quais não reage.

É natural que muita gente se seduza a demonstrar a evolução do espectador de cinema, tão evidente que ela é. Insiste-se no declínio das tragédias de faca e alguidar e dos dramalhões de suspiros pirosos, encontram-se as motivações seguras para fecho do processo: os pioneiros da cultura, as revistas, a crítica, os cine-clubes. Todavia está por fazer o estudo do que me parece ser de facto importante: em que sentido é que os gostos evoluem, ao serviço de quem evoluem, qual o papel que as técnicas de consumo e os novos meios de difusão (televisão, livro de bolso, microgravação, os ilustrados) e de cultura de massa (jogos, viagens, festas), têm nessa evolução; e ainda, como ela se conjuga com as *vagas* e os arranjos intestinos do próprio cinema, ou deste no concerto das outras artes. Vejamos, por exemplo, o que se passa com o erotismo: o cinema não faz mais que aproveitar um campo que a televisão lhe abandona sem candura. Evidentemente que se vai ao cinema com a namorada, mas nunca com a irmã ou com o avô, como diante do pequeno *écran*. Sociològicamente o problema tem vindo a ser posto, qual o papel recíproco dos grupos produtores e do público na elaboração dos conteúdos. Claro que não cabe aqui esse inquérito, nem de resto, nas limitações do cronista, interessa antes recolher alguns elementos convergentes no autor em estudo.

Apetece-me fortemente traduzir a *boutade* de um jornalista francês: «Deitai num poço todos os críticos cinematográficos de Paris, atulhai esse poço: nada claudicará. O cinema, livre, tranquilo, inocente, continuará a sua marcha. Deitai no mesmo poço todos os chefes operadores de Paris, atulhai o poço, tudo ficará subvertido. O cinema, entrevado, inquieto, ameaçado, parará». Pierre Marcabru. A evolução estética do cinema está antes de mais a cargo da sua imparável evolução técnica e das circunstâncias do mercado. Acautelados os exageros, esta citação atende à necessária destruição de certos emblemas que outra coisa não fazem que ocultar as muta-

ções a que o cinema está aderindo com ganho. O gosto da experiência será a condição inalterável de uma arte votada a um público vastíssimo e o mais heterogéneo sob o ponto de vista cultural e étnico. «Arte completa», servindo-se das outras e servindo-as, o cinema consente essa heterogeneidade e com a longevidade da película substancialmente a agrava. O cinema comercial, o cinema arterial, não pode ser outra coisa senão isto, arte completa, arte de ingredientes, arte de fórmulas, arte de mistura. «Ela é histérica e eu sou católico, só por egoísmo é que não nos assassinamos». A hibridez é a sua regra de ferro.

Paralelamente, outras preocupações se impõem a este tipo de cinema: as que resultam de uma adequação ao viver quotidiano, às mutações que nele se operam e que ele parcialmente estimula. Digo hibridez, ela só pôde fazer-se à custa da morte das grandes transcendências do século passado. Perdida a crença nas faculdades ilimitadas do intelecto e na possibilidade de controlar o mundo e a vida, resta o gosto niilista de fazer a derrocada pelo riso, das ilusões, dos preconceitos, (de alguns conceitos também), feitos sobre a vida. É a comédia, *standard* mais universalizante ainda, a comédia sentimental. Na sociedade burguesa escasseiam as grandes tarefas colectivas, rompida a ligação orgânica entre o interior e o exterior o indivíduo nem mesmo em multidão deixa de ser solitário, e nem sequer a sua instabilidade emocional poderá buscar-se no espectro da guerra, nas investidas da cibernética ou nas ameaças nucleares; o homem médio não sabe ultrapassar os dados imediatos do seu viver: o desejo de se afirmar consumindo, a conquista do ócio, o receio de perder as situações adquiridas — todo o esforço de uma cultura, de uma economia e de uma política consiste em instaurar a estabilidade na instabilidade. Niilista, o homem moderno não se aventura a procurar a felicidade fora de si próprio: «Vou sugar a vida, lambê-la, gozá-la como um animal». («O Olho do Diabo»). Saídos das contradições que se conhecem, o bem-estar e a segurança, com a sombra inevitável de angústia e alienação, são as características dominantes de uma classe média voltada para o consumo. Na sociedade pequeno-burguesa do sé-

culo passado o indivíduo acumulava, enquanto o seu herdeiro de hoje absorve. É essencial compreender esta diferença. A previdência social liberta o indivíduo das preocupações para o futuro, que alienado enquanto produtor, anseia conseguir uma relativa libertação como consumidor.

Mostro o terreno falso onde se instala a cultura de massa, a grande realidade do capitalismo cultural de variadíssimas ramificações e algumas alternâncias: também a quase generalidade dos filmes *nouvelle vague* são grandemente tributários desta cultura e de suas receitas; deles sabe Bergman conservar certas distâncias: quando recusa situar as intrigas em paragens cosmopolitas e lugares mundanos, a rejeição, no *décor,* de objectos de enfeite, ideias práticas para a decoração de lares burgueses, tão ao gosto das plateias de sábado à tarde. Já o abandono do *happy end,* por exemplo, o reaproxima dessa corrente. Não é necessàriamente porque o *happy end* esteja do lado do governo que Bergman o evita, mas porque ele não serve a sua visão desencantada do mundo — os seus heróis não têm futuro. Também não usa impor o que em sociologia cultural se chama «herói simpático» (ou antipático) — de heróis sem passado a obra deixa de conter a sua própria crítica. Sem passado e sem futuro eles serão bastante os heróis do presente; Bergman o cineasta do esquecimento. Preocupado até à obsessão com a rentabilidade do seu trabalho, o óbulo que o espectador irá depor na bilheteira, consegue assim mesmo manter um acordo com as suas preocupações íntimas e aparecer mais como autor do que como executante de encomendas. Lembre-se o tempo indefinido em que situa os seus filmes, e que pode tomar-se como o abandono do circunstancial em benefício de uma permanência de certos temas do homem. Fugindo à moda, é por essa via que ele atinge a modernidade; os seus heróis vivem sobrevivendo. Impacientes, eles voltam-se para o instante erótico, já que o erotismo é essencialmente uma actividade sem futuro, ao contrário de quase toda a actividade humana.

A uma cultura de preocupação edonista, o amor *latus sensus* e o erotismo, são receitas altamente recomendáveis. Gradualmente impedidas ou evitadas as formas de comunica-

ção, em particular a comunicação com a natureza, com os outros, com Deus, sendo comunicação e continuidade também, pôde o amor revelar-se projecto humanizante e neste século XX abater as suas fronteiras artificiais em filmes, discos, cartazes, capas de revista, *comics,* transistores, gritando amor em doses simples e duplas. O amor faz bem. Em Londres o ministro Profumo abusa da cura, em Argel o enviado especial do «Paris-Match» recolhe as opiniões de Ben Bella acerca de graves problemas políticos sem se esquecer de lhe perguntar à quantos meses não vê a família. Opera-se na cultura de massa, diz-nos Ernesto de Sousa, uma redução dos problemas fundamentais do homem ao amor. Creio não ser apenas isso. Temos antes uma redução aos valores comezinhos do viver quotidiano ou às formas lúdicas desse viver, onde o amor, pela sua universalidade, ocupa uma posição privilegiada, simplesmente. King Vidor : «Eu sei que a maior parte das intrigas de filme, têm por base temas heróicos ou sexuais. Estou também convencido que essas intrigas permitem ao espectador, viver essas aventuras por procuração». Pelas razões apontadas e pelas outras que se conhecem, creio que o êxito que Bergman patenteia junto do público assenta muito do lado das actrizes: Bibi Andersson, Harriet Andersson, Ulla Jacobsson, Ingrid Thulin, nomes que já não cabem na Suécia nem merecem a vala comum que lhes cavou uma publicidade internacional orientada para outros alvos. Actrizes de um jogo erótico amplamente definido na abundância de referências que nos aponta: um *sex-appeal* consumindo sorrisos, castos ou libertos, perversos ou contidos, uma orquestração das falas e exclamações, uma adequação ao vestuário, aos cabelos e aos decotes, e o coquetismo onde isto tudo se resolve. A ausência de som está por vezes ao serviço do corpo humano e da sua expressividade; muitas das cenas eróticas têm uma banda sonora propositadamente pobre, pouco mais do que a licenciosidade do riso. Arte de sugestões e alusões, pôde o *strip-tease* continuar esta experiência no predomínio da actriz, Monnika descascada abre-se na nudez que a presença de um público imaginário valoriza. Em «A Fonte da Virgem» é o sadismo frenético de um «ballet» entre o corpo de uma virgem, o seu

vestuário desfeito e as mãos ávidas dos brutos, o corpo progride com o retraimento das roupas num pasmoso pavor de sexos.

A longevidade de certos conceitos como pornografia, obscenidade, deboche, licenciosidade, começou a ser sèriamente abalada com a grande expansão da indústria erótica; esses conceitos foram devolvidos às consciências que os têm prestigiado e cuja extinção gradual só demonstra que não souberam fazer uso próprio das suas «virtudes». Tratando-se de palavras que escondiam tenebrosas intenções, fácil foi levantar o véu e em nome do erotismo e da sua validade comercial isso se fez. Explico-me: fazer erotismo é *pensar* o prazer, dar-lhe uma elaboração mental, plasticizá-lo, *fingi-lo,* em suma. A pornografia é a vida que se organiza, não tem nada de espectacular. Uma coisa é o *desejo,* outra a *posse;* uma para os olhos, outra para o tacto. E se a distinção nem sempre se acautela, não é que seja arbitrária, mas é que ela não sabe felizmente evitar a incursão de um campo pelo outro, já que o acto sexual, no abrigo da concepção de filhos em que a ciência, a demografia e a moral se empenham, progride para a sua plena libertação. O acréscimo de beijos na posição horizontal, que sobretudo o cinema americano nos vem oferecendo, pode ser esclarecedor.

O erotismo de Bergman consiste menos em mostrar o nu do que em sugeri-lo. «A camisa sem a dona lembra a dona sem ela», e é nesta transfiguração que o desejo se cruza connosco. Ele sabe que despir uma mulher é esgotar a sua capacidade erótica, e então o seu grande interesse pelos paramentos, as lantejoulas, os folhos e os corpetes das actrizes, cuidadosamente estudados para o anúncio das formas e que proibindo-as lhes redobram secretos estímulos: a competição entre os códigos morais (1) e as dimensões do *slip* é coisa excitante.

---

(1) «...inculcar princípios correctos sob uma forma atractiva e romanesca, propondo os belos caracteres à nossa admiração.» — Código Hayes.

Cronista da classe média e da burguesia, Bergman é mais erótico do que sensual, mais próximo de Laclos do que de Lawrence, portanto pouco «directo» no tratamento do amor. Compreendendo muito bem que o erotismo é antes de mais um fenómeno visual porque é preciso que nunca se farte, podemos dizê-lo um erótico donjuanesco.

Um criado glutão sacode a cabeça leonina num riso perverso, a Harriet Andersson dos meus fotogramas deita-se sobre o feno com ar tão pouco displicente, com sorrisos tão mal contidos, que eu chego a ver coisas que evidentemente lá não estão... Mata-me esta cena de «Sorrisos...», embora o realizador não consinta que o calor dos corpos finalize o jogo e o prolongue mesmo num exorcismo afrodisíaco. As velas incessantes, amarradas aos braços de um velho moinho de vento, conseguirão acordar-me para outra coisa? Em «Um Verão de Amor» há um lago de tão oculta nascente como o amor dos jovens em *maillot* vagueando sobre as rochas, aturdidos na bebedeira de um diálogo onde a palavra falada é cautelosamente despojada da sua rigidez intelectual e onde uma notável direcção do actor nos faz *pressentir* a marcha vertiginosa para a queda que tudo restitui à solidão agora acrescida pelo desespero: «Não creio que Deus exista... se existisse detestá-lo-ia. Escarrar-lhe-ia na cara». O *instante* abre-se para a eternidade porque aí se unem e esclarecem amargamente o amor passado e o amor futuro. Temos as excepções, Monnika piedosamente nua e nua sob um vândalo de olhos revirados, a virgem de tal apego à terra que uma fonte estala quando dela se aparta — o sadismo, esse não passou das mãos da censura. Como não passará o monumento de sensualidade que Gunnel Lindblom constrói em «O Silêncio».

Direi que estas mulheres nórdicas se alimentam de borboletas e bebem águas muito finas: Bergman: «Todas as mulheres me impressionam, velhas, jovens, grandes, pequenas, gordas, magras, carnudas, pesadas, ligeiras, feias, belas, encantadoras, camafeus, vivas ou mortas. Gosto também das vacas, das gatas, das macacas, das porcas, das cadelas, das éguas, das galinhas, das gansas, das peruas, das hipopótamas

e das ratas. Mas a categoria feminina que mais aprecio é a das feras selvagens e a das cobras perigosas. Há mulheres que eu detesto. Gostaria de matar uma ou duas ou então de ser morto por elas. O mundo das mulheres é o meu universo. Talvez não evolucione nele muito bem mas nenhum homem se pode vangloriar de saber desenvencilhar-se completamente».

O matriarcado que a obra de Bergman acusa não dispensa mesmo uma sábia misoginia da qual não devemos exagerar a importância, já que o realizador mais se serve dela do que a serve. Sabe-se de antemão que o anjo bom ganha sempre, o anjo mau serve o conflito, é um estimulante para a exaltação épica da mulher, da mulher e da maternidade («No Limiar da Vida»). A fecundidade, identificando a mulher com Deus criador, assim extingue o mais saboroso achado destes vinte filmes. Bergman chega a perguntar-se se Deus será uma mulher e progride para as categorias ônticas por um estudo do rosto que o aproxima de Dreyer: «o nosso trabalho começa com o rosto humano». Efectivamente assim é: «Atenção à minha *maquillage!*» é o grito de alarme no inferno pardo dos estúdios. (Já repararam que o gabinete de caracterização é a coisa mais protestante que existe?) As longas horas com uma máscara de algodão hidrófilo sobre o rosto, as toneladas de *make-up* para reavivar uma caracterização desfeita pelas bagas de suor, o cabelo que é necessário armar a todos os momentos, os cílios revirados a canivete, as lágrimas de glicerina e os olhos pisados e empapados, as olheiras e as rugas, a pele fatigada de revitalizantes, os olhos fartos de colírio, as depilações atrozes. Uma boca em coração para Molière, um endurecimento de feições para Ibsen. O carvão. Os mil cuidados para que o *bâton* não derrape nos lábios ou o preço por que fica um beijo. Logo o ódio: a atenção desloca-se da boca para os olhos, olhos rutilantes com dez flores de camomila mergulhadas em ¼ de litro de água fervente e cabelos encrespados com laca. Por detrás disto tudo sempre um cavalo da mesma cor: os cuidados para que o pH da pele se mantenha constante e constante o loiro-palha dos cabelos descoloridos a água oxigenada e amoníaco; prática maliciosa, a caracterização exige maus estudos de odontologia e treinos com as novas matérias

plásticas, o «catex». Não acabarei de citar e de esquecer peças deste alambique bizarro. Uma selva de frascos: chá de Ceilão, ácido salicílico, glicerina, água destilada, álcool, mel, neve carbónica, óleo de amêndoas doces, talco, sulfato de alumínio, *rimmel*. Uma gilete partida. São as volutas, as pilastras e as balaustradas da alma. Actrizes ao serviço dos mercadores de sorrisos falsos, poderemos delas dizer o que Kyrou disse de Louise Brooks: «Estas mulheres são um escândalo público, que deve levar ao suicídio as mulheres sem amor e mudar a face e o conteúdo do mundo».

Situado o vértice do jogo erótico de Marilyn nas ancas, o de Mansfield no busto, o de Bardot no rosto, resta-nos agradecer a estas actrizes uma abundância de formas e uma totalidade em que esses vértices se dissolvem. Ava Gardner é um caso psico-patológico onde uma boa parte do *american way of life* se revê, a Bardot modelo burguêsmente envernizado de uma juventude difícil (1); Harriet Andersson, de piíssimas virtudes, e bivalentes — seduz os homens e é escola de sedução para as mulheres — furta-se à hipocrisia e à prostituição dourada, purificando o erotismo ao integrá-lo na problemática

---

(1) «...encontramo-nos numa sociedade que condena o jovem a assassinar a sua utopia antes de aceder aos postos onde poderia realizá-la, com ela enterrando a sua própria juventude. O diálogo não é possível em condições normais, nesse mundo em que os adultos são cadáveres de jovens.» — A. J. Saraiva.

«No fim do séc. XVIII os jovens participavam da sociedade porque eram, de qualquer modo, aspirados por ela. Os jovens tinham a idade média de 16 anos quando morria o primeiro progenitor, ao morrer o segundo a idade média era de 32; a idade média quando da morte do pai era de 20 anos. Em particular, se os progenitores possuíam bens, terras, o jovem sentia cedo chegar o momento de lhes assumir a gerência. Hoje, o jovem de 20 anos tem muito frequentemente duas gerações por cima da sua cabeça. Estas gerações que dele diferem nìtidamente, possuem tudo: a fortuna quando a há, mas também os empregos importantes, as honras, as relações, as habitações, etc. São estas gerações que fazem as leis e fazem-nas em seu proveito. A aceleração da puberdade mais agrava este fenómeno.

Buscam-se as causas directas da revolta adolescente; é preciso investigar sem dúvida, noutra direcção.» — A. Sauvy.

que o filme cumpre. Só atraiçoando a obra pode o actor ser maior do que ela; isto é uma regra de raras excepções e por causa.

Podemos ir agora pelo caminho de Estocolmo. Com a generalização da alimentação colectiva a cozinha privada torna-se supérflua, por outro lado os infantários substituem-se aos pais na educação e formação das crianças: o casamento perde as suas justificações naturais. Nem esposo nem esposa, mas simplesmente amantes. A rapariga sueca é independente aos 18 anos, o trabalho remunerado em bases idênticas ao do homem é o principal factor de independência. De uma crónica de revista: «Ela tinha 16 anos e ele 24. Quando os seus olhos se encontraram ele estava deitado num barco, secando ao sol, vestido apenas com um jornal na mão esquerda e um par de óculos escuros. Namoraram-se ainda algum tempo. Annika visitou a casa onde ele vivia sòzinho. Bertil visitou-a em casa dos pais. Nessas ocasiões, os pais dela, discretos, iam deitar-se cedo e a mãe preparava no dia seguinte mais um pequeno almoço». Assim, não obstante as práticas anticoncepcionais, mais de 50 000 raparigas solteiras têm filhos, o casamento, sintoma de medo, é relegado para muito tarde. Não admira que tais factos venham a produzir alterações substanciais nas relações entre os sexos e nas concepções tradicionais do amor. Estamos longe da moral vitoriana e mesmo da teoria do «copo de água» de Lenine: «Bem entendido, é preciso matar a sede. Mas isso forçará um homem normal, em circunstâncias normais, a deitar-se no lodo para beber água de um charco? Ou consentir em beber de um copo onde lambuzaram dezenas de outros lábios?» Tradicionalmente os revolucionários são pichas frias, por indisponibilidade e por disciplina, mas uma sociedade votada ao culto do ócio, vai até à vertigem. Tirar o máximo rendimento do corpo humano já foi o tema dos grandes eróticos indianos e, sob este aspecto, Bergman vai ao ponto de regar com azeite as suas próprias oliveiras. Aliás, a homossexualidade não tem nos países do Norte o carácter aberrante que reveste para os povos latinos. Nas ruas de Copenhague os homens dão-se amorosamente as mãos, e deve ajuntar-se que estes homens têm por vezes família organizada, mulher

e filhos, sendo a heterossexualidade, a conciliação dos dois vícios, o facto mais corrente. São significativas sob este aspecto, sequências de «A Noite dos Feirantes», «Sonhos de Mulheres», «Sorrisos de uma Noite de Verão», etc., já que em «Morangos Silvestres» o realizador não nos explica como repousam os dois estudantes que permanentemente se guerreiam e se reconciliam. Podemos a propósito recear que o cinema seja em certa medida escola de lésbicas e de pederastas. Pelo fenómeno de projecção-identificação, o filme permite ao espectador *viver* milhares de situações e casos singulares. Este fenómeno de projecção-identificação, é o responsável pela preferência, estatìsticamente comprovada, que o espectador dá ao actor do seu sexo, sendo esta preferência mais acentuada no jovem de personalidade não totalmente definida.

Lamento que Bergman não me tenha mostrado os asilos transbordantes de alienados, as igrejas climatizadas e desertas, que não me tenha levado aos armazéns NK de Estocolmo, ao aspecto americano e niquelado da Suécia, nem ao contacto do assalariado médio, «toda a sua vida, de manhã à noite, é rodeada de associações, de organizações, pode dizer-se que na vida deste operário só o sono não é organizado». As lavandarias colectivas, os telefones Ericsson e os frigoríficos Elektrolux. Kiruna, cofre forte da Suécia, que teve a sua última greve em 1928; Narvick, grande porto de mar, onde o chefe do patronato e o dirigente sindical são íntimos amigos, dão-se palmadas nas costas, bebem, fumam e chegam sempre a acordo. Ao contrário do que acontece com os intelectuais, os operários fazem muito boa boca ao «socialismo sueco». Mounier escrevia justamente: «Não se trata de desprezar estas coisas mas de saber o que elas farão de nós. Daí a importância destes primeiros testemunhos da cidade feliz. Os suecos não têm culpa, menos ainda que os americanos se são os primeiros a participar-nos estas experiências. Não devemos feri-los com as nossas objecções. Põem o problema que se porá dentro de trinta anos à Europa inteira, se ela escapar à guerra: suprimindo a miséria, o homem suprime as doenças da miséria; terá então as doenças da felicidade, como dominá-las?»

Não tendo Bergman criado uma estética integrante de realidades que à arte não oferecem terreno favorável, urge determinar se os filmes em estudo servem de paliativo a essas realidades, e para tanto alarguemos o debate, sem receio de perder o cineasta.

Vivemos num tempo de extrapolações, numa sociedade sem nuances; o horror ao academismo consubstancia-se por vezes em soluções perfeitamente académicas: o cinema abusa das lentes anamórficas e dos *travellings* «metafísicos», a escrita automática não olha aos perigos (1), o pintor galga de motocicleta uma tela empastada de tintas... Nesta época de transição opera-se uma verdadeira inflação de obras, de estilos e de escolas. O acesso massivo às fontes de cultura e os novos meios de divulgação das novidades científicas, técnicas ou artísticas, criam ao homem contemporâneo um permanente estado de desadaptação. Ele acaba por soçobrar no esforço de abarcar estas mutações, não tem tempo para *compreender,* mas sòmente para *aderir;* e no contexto do individualismo esta impotência acelera na sua retirada, o culto do intelectualmente difícil que encontra equivalência e complemento na audácia desportiva. Este homem moderno, incapaz de apreender o sentido da obra, contenta-se com os fragmentos, com os pedaços de bravura, os lances, e converte-a à sua medida como já foi visto. Já se diz que os livros não servem para nada: a televisão (2) e o automóvel, respondem melhor à necessidade de estar em toda a parte e tudo abarcar. Por outro lado as grandes dúvidas conduzem inevitàvelmente ao estádio mitológico que as ultrapassa sem as resolver. «Às segundas, quartas e sextas, eu penso que a luz é ondulatória; às terças, quintas e sábados, penso que ela é crepuscular. Ao domingo vou à missa». O tempo dos murros na mesa não soube prevalecer nem deixar-nos melhor herança que o beco incerto da ambiguidade, apesar de tudo muito cómodo: o crucifixo, as pan-

(1) Quanto mais automático mais se avaria, diz o relojoeiro.

(2) Em 1961 havia na Suécia 125 televisores por milhar de habitantes. Só os E. U. e a Inglaterra tinham números mais altos.

tufas e uma conta no banco. Estamos numa sociedade objectivada, «reificada», onde *quem não tem não é*. «A alienação do homem no trabalho prolonga-se doravante no consumo e nos ócios, na falsa cultura» (Morin). As tímidas alterações que o neocapitalismo introduziu nas relações de produção, sob a pressão das ideias que se sabem, não vieram beneficiar este estado de coisas, antes pelo contrário. Mantém-se o paradoxo entre o carácter social da produção e a apropriação desta pelas minorias do crédito e do capital; mantém-se a dicotomia explorador-explorado, as roupagens em que ela se forra é que são muito mais dissimulantes. A coerência perde-se e a falta de nitidez na visão dos factos agrava o pessimismo de uma classe média e de uma burguesia em expansão — grosso modo, o sector terciário — que deixa de acreditar na sua eventual capacidade para alterar este estado de coisas ou não sabe mesmo encontrar as boas razões dessa alteração.

Num país onde a «opressão» não existe a revolta perde razão de ser. Bergman sabe que os povos felizes não têm história, autor de meias distâncias, mostra-se muito discreto quanto a problemas sociais e incapaz de qualquer proselitismo. Feitos sobre a secretária, os seus recentes «filmes de câmara», saídos do teatro de câmara strindberguiano (peças intimistas de um número reduzido de personagens, desenvolvendo-se num tempo limitado), persistem nisso. Sendo a *consciência* a readaptação a situações novas, quando as realidades não reclamam o pensamento, a consciência dissolve-se nas imagens que a invadem, imagens tumultuosas sem unidade de sujeito ou de objecto. Então, só mediante um *processo de leitura,* a obra readquirirá a sua virilidade perdida, só *revelados* estes filmes saberão evocar na dinâmica da cultura de massa as realidades que os condicionam e inevitàvelmente os aproximam dos «hobbies», ou actividades marginais como a jardinagem, o gosto de coleccionar, a «cultura geral»: o *homo faber* sujeito na empresa a um trabalho especializado que lhe rouba a alegria de se rever na obra produzida, anseia escapar-se à estrita actividade produtora. Assim, o trabalho deixa de ser elemento central das sociedades modernas que tendem a apetecer uma nítida separação entre as horas de trabalho e as horas de

lazer — um pouco difícil de conseguir no sector primário (agricultura) por via dos seus condicionalismos próprios. A planificação e a automatização reduzindo progressivamente as horas de trabalho — pensa-se actualmente na semana de 35 horas, com dois domingos — abre um vasto campo à cultura de massa e responde adequadamente a essa actividade monorrítmica e fatigante, de acrescidas necessidades de evasão. E foi na crise alemã dos anos 20, nos Estados Unidos da depressão económica dos anos 30 e na França da ocupação, que estes países conheceram o maior surto de filmes escapistas, lendas, mistério, terror. Este cinema responde a uma necessidade de evasão a uma realidade de que ele jamais deixará de fornecer-nos o *reflexo*. As pessoas passam ao inferno para espairecerem, relativamente.

Mas, observador privilegiado, pode o cineasta lutar contra a alienação sabendo lùcidamente conservar-se-lhe exterior pela consciência das suas causas e dos seus remédios. É precisamente isso que Bergman não faz, consentindo amiúde nos limites de um humanismo burguês: a preocupação em explicar o mundo sem cuidar de ser por ele explicado, o indivíduo que assume no mundo uma posição polar que o reaproximará de Deus e seus derivados. Ou pior, como Kierkegaard: o gosto pela contradição, a recusa do pensamento lógico para atingir o sentido da vida, «a existência é por excelência o aberto». O desespero que resulta da dificuldade de comunicação e mesmo da dificuldade que o autor sente de *estar* na própria obra. A necessidade da solidão, o combate à sociabilidade: «Essa espécie estouvada de homens, que o não são, esse rebanho de inseparáveis. (...) Não chores por mim, chora antes por ti próprio». (Kierkegaard). A recusa em abandonar o indivíduo e o permanente gritar do drama da existência: a ausência de *vias* para atingir o divino, a necessidade do *salto* para lá. «Não Te comprendo mas prometo edificar-Te uma igreja». («A Fonte da Virgem»). O desespero e a angústia, a dúvida permanente. Como Kierkegaard, Bergman desinteressa-se das *provas* da existência de Deus, entende que a fé constitui uma categoria superior à razão. A ausência de provas

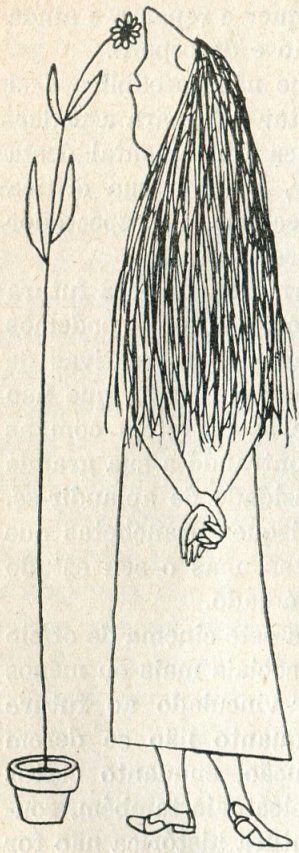
serve de prova. E a ironia que tudo malquer e repassa é ainda uma manifestação de dúvida, contradição e desespero.

Trata-se portanto de um cinema que não se explica a si mesmo, uma obra que nos obriga a afastar dela para a podermos entender. Penso que a característica fundamental desta arte, aliás como de toda a arte menor, é ser a sua crítica tão importante como a obra que a reclama. O espectador aprende a desconfiar e beneficia com isso.

Sem que nada fique gravado no mármore — a obra futura e peça indispensável para o estudo deste autor — podemos para já assinalar as virtudes de linguagem e recreativas de um cinema saído de uma recusa de olhar o mundo, que não o compreende nem o transforma e que se entretém com as generalidades do viver individual aí encontrando a sua grande audição junto de um público com necessidade de aplaudir-se. Obra contraditória, não se rende a quaisquer pranchetas que deixariam de o ser por demasiado vastas, mas o seu estudo pelas *dominantes* à vista, não pode ser adiado.

Porque o favor das bilheteiras é para este cinema de ofício corolário e justificação de necessidades sociais mais ou menos veladas mas insepultas, abandoná-lo-ei vinculado ao futuro dessas circunstancialidades. Assim, enquanto não se derem novas alterações nas relações de produção, enquanto certos senhores graves, e ai de nós, alguns intelectuais também, souberem latim, enquanto a presente conjuntura histórica não for ultrapassada, Bergman continuará manso, com bom aspecto e problema dos nossos problemas.

ILÍDIO RIBEIRO



BAPTISTA-BASTOS: «Sou burguês, conservador e reaccionário». Estas palavras do cineasta sueco adquirem uma significação mais lata quando, na posse de um indício cultural, passamos em revista os seus filmes. Portanto, não é impunemente que, à explicação do homem, Bergman prefira os ouropéis de uma requintada beleza plástica, alçapão por onde se precipita muita boa gente. (...)

O homem (mesmo o homem sueco) é, apenas, o que a visão de Bergman nos oferece? O problema da relatividade começa a partir destas interrogações. E quando a relatividade adquire os foros de omnilateralidade patenteados nos filmes deste sueco «burguês, conservador e reaccionário», a explicação do embuste salta à vista. «Quando no destino do indivíduo não mostramos o que é representativo e tem validade geral — diz Bela Balázs em «Estética do Filme» —, não resolvemos o problema do indivíduo concreto e limitamo-nos a contornar a dificuldade. A psicologia da massa aparece, também, no comportamento dos indivíduos. Por isso importa mostrar não tanto o homem na massa, quanto a massa no homem». O princípio é extremamente claro: para um artista honesto, para um artista que não falseie a exacta visão do mundo, o homem é uma unidade dialéctica, um todo dinâmico formado por elementos externos e internos. Isolar uma partícula desse todo e apresentá-la como unidade global é participar nesse embuste perigoso, que parece ser tão do jeito de uma certa facção da crítica — sobretudo se a parte isolada e apresentada corresponde a uma «análise intimista». A exclusividade da escolha denuncia a unilateralidade da visão; e uma visão parcial é sempre uma visão falseada.

JEAN-LUC GODARD: Há dois géneros de cineastas. Os que andam na rua de cabeça baixa e os que andam de cabeça levantada. Os primeiros, para ver o que se passa à sua volta, são obrigados a levantar frequente e sùbitamente a cabeça, para olharem umas vezes para a esquerda, outras para a direita, apanhando numa série de olhadelas o campo que se oferece à sua vista. Vêem. Os segundos não vêem nada, olham, fixam a sua atenção no ponto preciso que os interessa. Quando rodam um filme, o enquadramento dos primeiros será aéreo, fluido (Rossellini), o dos segundos dum rigor milimétrico (Hitchcock). Encontrar-se-á nos primeiros uma planificação, díspar sem dúvida mas terrivelmente sensível às tentações do acaso (Welles), e nos segundos movimentos de câmara, não só duma precisão inusitada no «plateau» mas que têm o seu próprio valor abstracto de movimentos no espaço (Lang), Bergman pertence mais ao primeiro grupo, o do cinema em liberdade. Visconti, ao segundo, o do cinema rigoroso.

Pela minha parte, prefiro «Monika» a «Sentimento», e a política dos autores à dos «metteurs-en-scène». Que Bergman, com efeito, mais do que qualquer cineasta europeu, com excepção de Renoir, seja o seu mais típico representante, a quem o duvidasse ainda, «Fangelse» dar-lhe-ia se não a prova, pelo menos o símbolo mais evidente. Conhecem o argumento: um «metteur-en-scène» recebe do seu antigo professor de matemática a proposta dum argumento sobre o Diabo. No entanto, não é a ele que acontecerão as séries de desastres diabólicos, mas ao argumentista, ao qual pedira uma continuidade.

Homem de teatro, Bergman aceita encenar as peças dos outros. Mas como homem de cinema quer ser o seu único senhor. Ao contrário dum Bresson ou dum Visconti que transfiguram um ponto de partida que só raramente é pessoal, Bergman cria ex nihilo aventuras e personagens. «O Sétimo Selo» é menos hàbilmente realizado que «As Noites Brancas», os seus enquadramentos menos precisos, os seus ângulos menos rigorosos, tudo isto não o prejudicará; mas, e aqui reside o ponto capital da distinção, para um homem dum talento tão grande como Visconti, fazer um filme muito bom é, no fim de contas, questão de muito bom gosto. Tem a certeza de não se enganar, e em certa medida, é fácil. É escolher as cortinas mais belas, os móveis mais perfeitos, fazer os únicos movimentos de câmara possíveis, se se sabe antecipadamente que se tem vocação para tal. Da parte dum artista conhecer-se demasiado bem é um pouco ceder à facilidade.

O que é difícil, ao contrário, é avançar em terra desconhecida, reconhecer o perigo, arriscar, ter medo. É sublime o instante em que nas «Noites Brancas» a neve cai em grossos flocos à volta do barco de Maria Schell e Marcello Mastroianni! Mas esse sublime, nada é ao lado do velho chefe de orquestra de «Till Gladje» que, estendido sobre a relva, observa Stig Olin a olhar amorosamente Maj Britt Nilsson estendida na cadeira de repouso, e pensa: «Como descrever um espectáculo duma tal beleza!».

Admiro «As Noites Brancas», mas amo «Sommarlek».

ROGER LEENHARDT: Bergman é um maravilhoso Sacha Guitry dramático e sueco, o tipo de realizador que, por tanto ter lido e dirigido Shakespeare, teve vontade de fazer também.

GUIDO ARISTARCO: É difícil, talvez mesmo impossível, intentar a explicação e o esclarecimento dos numerosos símbolos e alegorias que irradiam das personagens e situações, tão poliédricos e ambíguos eles são, tão contraditórios e não em sentido dialéctico. Por exemplo, o mutismo que Vogler se impôs pode justificar-se na economia do enredo (a preparação do golpe da cena final), todavia esse mutismo expressa por outro lado uma impossibilidade de comunicação que atinge o ponto máximo com a mulher do comerciante rico que vê nele quase um Messias, quando fere as mãos e bate com a cabeça na porta, frente à impotência moral de opor-se ao verdadeiro médico que intenta seduzir Manda. O problema, reiterado em quase toda a sequência e figura, da impossibilidade virtual de analisar as complexas aplicações de símbolos, que uma vez esclarecidos ultrapassam as significações ou não coincidem com outros momentos das mesmas figuras ou etapas do relato; que uma certa qualidade (o mutismo, etc.) possa assumir em momentos distintos ou talvez também num mesmo momento, tantos valores diferentes, demonstra a inutilidade da tentativa para identificar num único momento ou situação o sentido exacto desses símbolos. O que, quer se queira quer não, pode ser motivo de elogio, como o foi para Pavese a «agudeza demonstrada por Melville ao deixar indefinido o sentido da sua alegoria, em «Moby Dick»: os comentaristas puderam dar corpo às suas conjecturas e ver simbolizados no monstro infinitos conceitos. A riqueza de uma narrativa está na sua capacidade para simbolizar o maior número de experiências». Isto não exclui, de qualquer modo, que possam encontrar-se em Bergman as bases ideológicas de «O Rosto» e de outras obras suas. Muitas experiências confluem nele, sem excluir a mitológica, ou a referida por Musil quando para explicar o tema de uma novela sua indica a época 1912-1914 e acrescenta: «desde que me permitam a reserva de não ter escrito uma obra histórica. A expressão real do acontecer real não me interessa... Os factos, de resto, são sempre transponíveis. Interessa-me o espiritualmente típico; quero expressar sem rodeios o aspecto espectral do que ocorre».

ÍNDICE

p. 5 O QUE É FAZER FILMES, por Ingmar Bergman

21 O NOSSO TRABALHO COMEÇA COM O ROSTO HUMANO, por Ingmar Bergman

24 BERGMAN NO CERCO, debate

42 UMA LIÇÃO DE AMOR?, por A.-P. Vasconcelos e A. Seixas Santos

45 SORRISOS DE UMA NOITE MEDIEVAL, por José Cardoso Pires

48 NECESSIDADE DE UMA ATITUDE, por Jorge Pegado Liz

54 A VIDA E A MORTE, por João Veiga Gomes

61 O ROSTO E A MÁSCARA DO ARTISTA, por José Vaz Pereira

65 O RIGOR E A VERTIGEM, por João Bénard da Costa

71 O DIABO CONVENCIONAL, por André Ferrier

73 QUATRO FILMES DUMA PRIVILEGIADA VIAGEM, montagem de textos

87 BERGMANORAMA

88 APRESENTAÇÃO DE BERGMAN, por Eric Rohmer

93 BERGMAN VISTO DO BRASIL, por P.-E. Sales Gomes

100 BERGMAN NO COMÉRCIO, por Ilídio Ribeiro

122 CONFRONTOS, excertos de Baptista-Bastos, Jean-Luc Godard, Roger Leenhardt e Guido Aristarco

IMPÉRIO

NA SEQUÊNCIA DE UMA PROGRAMAÇÃO CUIDADA
ASSEGUROU A ESTREIA EM PORTUGAL
DE MAIS TRÊS FILMES DE INGMAR BERGMAN:

Mónica e o desejo

★

Em busca da verdade

★

Luz de Inverno

3 HISTÓRIAS DIFERENTES

3 OBRAS-PRIMAS DO CINEMA

SONORO FILME

DEPOIS DE **«O OLHO DO DIABO»**, DELICIOSA COMÉDIA DE INGMAR BERGMAN, TEM A HONRA DE ANUNCIAR A PRÓXIMA ESTREIA NO CINEMA IMPÉRIO DOS CÉLEBRES «FILMES DE CÂMARA»:

EM BUSCA DA VERDADE

ÓSCAR DA ACADEMIA AMERICANA PARA O MELHOR FILME ESTRANGEIRO EM 1961

* * *

LUZ DE INVERNO

PRIMEIRO PRÉMIO DA BIENAL DE VIENA EM 1963

FILMITALUS

CENTRO DO CINEMA ITALIANO EM PORTUGAL

DISTRIBUIDOR EM PORTUGAL

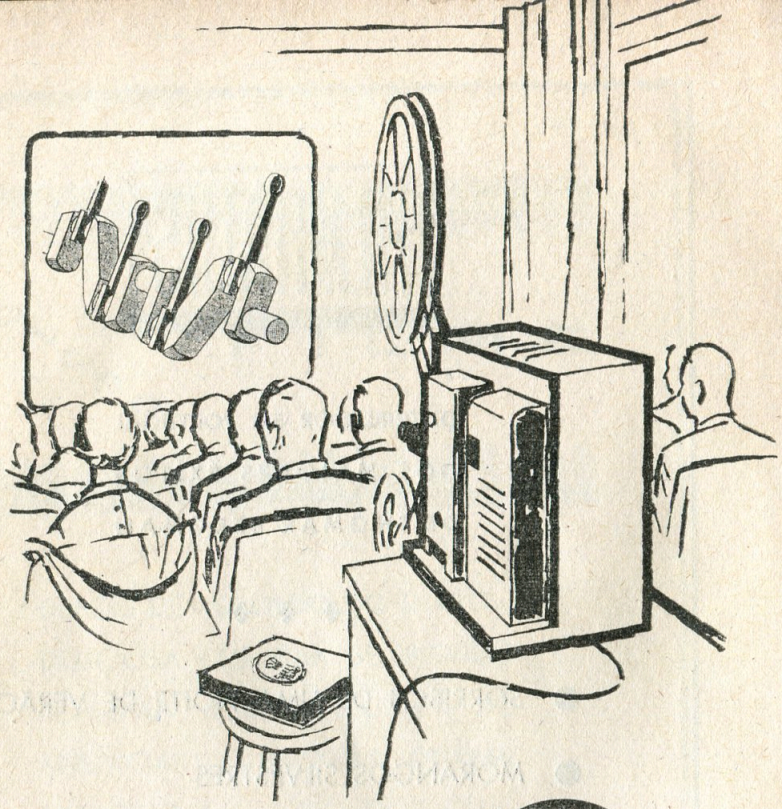
DOS MAIORES ÊXITOS

DE INGMAR BERGMAN

- SORRISOS DE UMA NOITE DE VERÃO
- MORANGOS SILVESTRES
- UMA LIÇÃO DE AMOR
- A FONTE DA VIRGEM
- O ROSTO
- O SÉTIMO SELO
- MÓNICA E O DESEJO

APRESENTADOS E A APRESENTAR NO CINEMA IMPÉRIO

uma cinemateca à sua disposição...



filmes culturais

SHELL

Temas relacionados com assuntos técnicos e de actualidade:

AGRICULTURA / ASFALTOS / DESPORTO / MOTORES / PETRÓLEO
PALEONTOLOGIA / QUÍMICA / INTERESSE GERAL.

Estes filmes encontram-se, sem qualquer encargo, à disposição dos estabelecimentos de ensino, organismos culturais e desportivos, cine-clubes.

os pedidos de catálogos e as marcações devem ser dirigidas a

SHELL PORTUGUESA, SERVIÇOS CINEMATOGRÁFICOS
EDIFÍCIO SHELL — AVENIDA DA LIBERDADE — LISBOA-2

os «cadernos de hoje» insistem na modernidade

volumes publicados:

cadernos de cinema — o «jazz» no cinema (*) — 2.ª ed.
— bergman no cerco (**)

cadernos de teatro — novíssimo teatro português (**)

a publicar:

cadernos de cinema — um cão que partiu a corrente e se deita nas platibandas, sobre orson welles escrevem cocteau, bazin e outros
— luchino visconti

cadernos de hoje — antologia com estudos de merleau ponty, francis jeanson, wright mills, d. suzuki e outros

cadernos de música — o «jazz» e a juventude

assinaturas: 5 volumes simples — 25$00

(*) — simples

(**) — duplo

CADERNOS DE CINEMA

* *

edição de autor